Tänzerinnen

Digitized by Google

291
77

Library of

Princeton University.

BLAU MEMORIAL COLLECTION

Digitized by Google

Paul Nikolaus / Tänzerinnen

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Tänzerinnen

von

Paul Nikolaus Steiner

Mit 32 Abbildungen
und
4 Zeichnungen
von
Ernst E. Stern, Mannheim

Delphin-Verlag, München
By

Digitized by Google

Umschlagzeichnung von Ernst E. Stern

(RECAP)
GV1783
.S74
1919

Copyright 1919
by Delphin-Verlag Dr. Richard Landauer, München

Digitized by Google

Richard Weichert
Norbert Einstein
in
Freundschaft und Verehrung

4291
.877
548351

Digitized by Google

Inhalt

Über das Weſen des Tanzes 9

Der Ballett-Tanz 12

Das Ruſſiſche Ballett 28

Der impreſſioniſtiſche Tanz 34

Die Pantomime 41

Der geſteigerte Gedanke 44

Die elementare Perſönlichkeit 49

Der groteske Tanz 54

Der expreſſioniſtiſche Tanz 59

Anhang:

Über das Tanzkoſtüm von Ernſt E. Stern . 85

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Das rege Interesse, das das Publikum am Tanze nahm, beschwor eine Flut von Plaudereien über und kritischen Auseinandersetzungen mit dem Tanze herauf, deren beste sich noch darauf beschränkten, das zutage tretende Typische einzelner Tänzerinnen oder Tanzgruppen klarzulegen, jedoch von größeren Zusammenhängen zwischen dem Wesen des Tanzes und seinen einzelnen Artungen absahen. Dem also verwirrten Publikum könnte dieses Buch über den Tanz keine Klarheit bringen, beschränkte es sich nur darauf, die drei großen Gruppen des modernen Bühnentanzes (Ballett, impressionistischer Tanz, expressionistischer Tanz) kritisch zu zergliedern, ihre Zusammengehörigkeit durch ihre Abhängigkeit von den drei Faktoren Geste, Rhythmus und Kostüm und ihre Verschiedenheit durch das wechselnde Stärkeverhältnis dieser Faktoren aufzuzeigen. Dies Buch muß in seiner Einleitung notwendigerweise über das Wesen des Tanzes berichten, nicht anders auch darüber, als über jene drei großen Gruppen: rein gefühlsmäßig erfaßt der Kritiker den Gegenstand der Kritik, der also zum Subjekt wird und selbständig die geistige Entwicklung der Ideen erwirkt.

*

Digitized by Google

Aus der Muſik, als der in ihrer Gefühlsmäßigkeit lebendigſten Kunſt, empfängt der Tanzkünſtler ſeine Anregungen. Der Rhythmus der Muſik ſchwingt in ſeinem Tanz fort und wird dort bildhafter Ausdruck. In der Bewegung ſpiegelt ſich der Rhythmus, beherrſcht ſie und geht vollkommen in ihrer Form auf. Dieſe Form gab er ihr erſt; denn die Bewegung, anfänglich nur Linie, gewann Geſtalt durch das Leben, das der Rhythmus ihr einflößte. Ihre Verſtärkung fand die Bewegung in der Geſte, einer ſtarken, mimiſch ausgedeuteten Bewegung, die urſprünglich nur der Abſchluß einer Bewegungsreihe war, um den Rhythmus zu unterſtreichen, die aber in ihrer Entwicklung der Bewegungsreihe die eigentliche Note gab, den Rhythmus wohl gar dirigierte und ſo einer der maßgebenden Faktoren des Tanzes wurde. Inwieweit der muſikaliſche Rhythmus als Urgrund jeder Tanzbewegung von ſeinem Platze verdrängt wurde, die Bewegung in die vorderſte Linie trat, und die Geſte die ihr eigentümlichſten Werte verlor, Behelf wurde an einem Platze, wo ſie die Verpflichtung hatte, dem primären Gefühl zum Ausdruck zu verhelfen: dies alles ſoll auf den folgenden Blättern zu leſen ſein. Hier wollte ich nur vom Verhältnis des Rhythmus zur

Digitized by Google

Bewegung und dieſer beiden wiederum zur Geſte ſprechen und von den Beziehungen, die Rhythmus, Geſte und Bewegung zum Koſtüm haben. Das Koſtüm als äußerlichſter der Faktoren ſtand oftmals, weil ſeine Bedeutung überſchätzt ward, in Gefahr, die rhythmiſche Einheit, als Weſen des Tanzes, zu gefährden. Auch das Koſtüm iſt abhängig vom Rhythmus, von der rhythmiſchen Bewegung, aus der es wächſt. Aber die Eigenart eines Tanzes kann auch verlangen, daß das Koſtüm die geiſtige Richtung des Tanzes betont und, unterſtützt von der Geſte, Hauptfaktor eines gedanklichen Spieles wird.

Es iſt einer der größten Fehler jeder Kritik, daß ſie den Gegenſtand als Ding an ſich zu werten verſucht und nicht im Rahmen ſeines Zuſammenhanges mit der zeitlichen Kultur. Wenn ich in den nun folgenden Teilen die Richtung einzelner Tänze nicht gut zu heißen vermag und nur jene vollkommen finde, die expreſſioniſtiſch ſich offenbaren, ſo geſchieht dies allein darum, weil ich erfühle, daß im Expreſſionismus die Empfindungen unſerer Zeit ſich am reinſten ſpiegeln, daß er die größten Möglichkeiten für die Erfüllung unſerer Sehnſüchte birgt.

Digitized by Google

Der Ballett-Tanz

Der Tanz, der in seiner primitivsten Form rhythmischer Ausdruck des Gefühles ist, muß gefühlsmäßig, das heißt: künstlerisch erfaßt werden. An seine Kritik darf man nicht beschwert mit irgend welchen Vorurteilen, unfrei durch historische Belastung oder sonstwie geartete empirische Orientierung herantreten. Leicht zwar wird man verführt, den heutigen Ballett-Tanz als Resultat einer Entwicklungsreihe zu betrachten und mit dieser seine Untugenden und Fehler zu entschuldigen. Dies wäre falsch angebrachte Pietät und verwerfliche Sentimentalität: der Tanz, der unsere Großväter erfreute, der Tanz des Bühnenballetts, darf nicht aus Rücksicht auf sein Alter milde Kritik beanspruchen; er ist uns fremd und läßt uns gleichgültig: wir schwingen mit den Ereignissen unserer Zeit und haben ein Erleben, das selbst an den alltäglichsten Dingen nicht gleichgültig vorüber gehen kann. Die Kultur unserer Zeit ist feiner, nervenhafter und gefühlsmäßiger als diejenige jener Jahrzehnte, deren Kunst unsere Väter und Großväter erhob und erbeben machte. Gleichfern ist die Kunst, die unserer Kultur entsproß, der Lautheit und erdrückenden Tragik wie einer Schlichte, die, stolz im eigenen Kreis, alles auf sich bezog und erstarrte

Digitized by Google

in Abgemeſſenheit und Abzirkelung ihrer Ausdrucksformen.

Es iſt höchſt gleichgültig, wann und wieſo das Bühnenballett feſten Fuß auf unſerer Bühne faßte. Wichtig für uns iſt allein die Feſtſtellung, daß von ſeinem Tanz ebenſo wenig an künſtleriſcher Erregung uns mitgeteilt wird, wie in ſeiner Ruhe und Bedachtſamkeit wir Harmonie finden können, Erfüllung irgend einer Sehnſucht. Als äußerlicher Beweis hierfür mag es dienen, daß man in früheren Jahrzehnten dem Bühnenballett großes Intereſſe entgegenbrachte, und es demgemäß eine ziemlich bedeutende Rolle im Repertoire unſerer Bühnen ſpielen konnte, während man es heutzutage nicht mit Unrecht als ein Stiefkind anſieht, und kein Direktor eines großen Theaters weiß, warum er eigentlich ein ſolch großes Ballettperſonal unterhält, das er doch bis auf ganz geringe Ausnahmefälle nur zu Statiſteriezwecken heranzieht.

Der Tanz des Balletts beſchränkt ſich darauf, zum Rhythmus der Muſik Bewegungen auszuführen, die genau vorgeſchrieben ſind, deren jede einzelne ſeit Jahrzehnten ihren beſtimmten Namen hat, deren jede einzelne die unumgängliche Begleiterſcheinung einer beſtimmten muſikaliſchen Tonfolge iſt. Das Ballett iſt abhängig

Digitized by Google

von einer Tradition, die es geſchaffen hat, und es kann nur mit eben dieſer Tradition beſtehen, weil die Erſcheinungen unſerer Kultur jeder abgezirkelten Gemeſſenheit entfremdet ſind.

Der Gipfelpunkt des Ballett-Tanzes iſt der Spitzentanz. Ich beſtreite nicht, daß ein vollendet ausgeführter Spitzentanz ein äſthetiſch erbauender Anblick iſt, wenn die ihn begleitenden Bewegungen der puppenhaft traditionellen Steifheit entlöſt ſind. In dieſem Moment iſt aber dann der Spitzentanz nicht mehr Hauptbeſtandteil und Gipfelpunkt dieſer Tanzvorführung, ſondern er iſt einzelne Note in ihrer Erſcheinungsreihe. Wenn aber der Spitzentanz traditionell bleibt, alſo nicht mehr iſt als eine Attraktion des von der Tradition abhängigen Ballett-Tanzes, ſo bleibt er für uns nur mehr ein Schauſtück, dem wir ohne innerliche Anteilnahme folgen. (Wie wir etwa ein Bild betrachten, deſſen vollendete Ausführung uns angenehm berührt, das aber einer Kultur entſtammt, deren Erſchütterungen wir entfremdet ſind.)

Das Bühnenballett bevorzugt meiſtens Reigentänze mit gezierten Bewegungen, abgemeſſen und abgeklärt, die nichts mehr haben von der Orgiaſtik antiker Reigen, die hier in der konventionellen Form übernommen ſind

Digitized by Google

von einer Zeit, der jede ungebundene Ausgelaſſenheit verächtlich und beängſtigend war. Wir haben hier alſo den Reigen nur mehr als einen für die Bühne bearbeiteten Geſellſchaftstanz.

Der ganz moderne Geſellſchaftstanz hat bis jetzt bei ballettartigen Vorführungen keine Verwendung gefunden. Vorherrſchend ſind dort noch Gavotte, Menuett und Walzer. Einzelne Schritte und Figuren aus ihnen finden ſich in jedem Ballettſatz. Selbſtverſtändlich ſind ſie ganz befreit von allen Auswüchſen, mit denen ſie die Zeit behaftete, und die manchmal nicht unweſentlich zu ihrer Belebung beitrugen. Sie ſind in eine ganz rein konventionelle Form gedrängt, zugeſchnitten auf den Rahmen der Bühne und auf die Wirkungen berechnet, die dem Ballett ſpezifiſch ſind.

In ganz ähnlicher Weiſe hat ſich das Ballett auch der Volkstänze bemächtigt. Sie tragen nun alle denſelben Stempel, ſind alle unter dem gleichen Geſichtswinkel geſehen und laſſen nichts ahnen von der Eigenart, die jedes Volk in ſeinen Nationaltanz legt. In dieſen Tänzen vielleicht wird ſelbſt der unbefangenſte Beſchauer unſympathiſch vom Ballett berührt. Der Rhythmus iſt hier nicht mehr vorherrſchendes Moment, die Bewegung hat von ihrer Weſensart verloren, und

Digitized by Google

von den äußerlichen Eindrücken bleibt nichts mehr als eine zurechtgestutzte Äußerung einer fremden Eigenart, mit der der Tänzer selbst nichts gemeinsam hat.

Dies ist vielleicht der wesentliche Fehler des Balletts: daß es objektiviert. Hat die Tänzerin auch ein Verhältnis zum Tanze, so bleibt dies doch durch rein äußerliche Momente bestimmt. Grazile Bewegung allein, Gefühl für den notwendigen Rhythmus schaffen nicht die Tänzerin: will sie mehr sein als Puppe, die, von außen her dirigiert, nach bestimmten Gesetzen ihr künstlerisches Dasein fristet, so muß sie als Individuum mitleben. Beim Ballett-Tanz aber ist alles schematisiert: von der rhythmischen Bewegung an, die doch Empfindungsausdruck sein sollte, bis zum Kostüm. Selbst dafür kennt das Ballett Normen. Trikot, Gazerock, hakenloser Schuh, der mit Rücksicht auf den Spitzentanz vorn verknüppelt ist, das sind alles eben wiederkehrende Kostümmomente, die mit der traditionellen Wesenheit des Ballett-Tanzes aufs innigste verknüpft sind.

Bis zu dieser Äußerlichkeit also läßt sich das Fehlen persönlichen Gefühles beim Ballett-Tanz beobachten. Der schwingende Rhythmus ist auf den Fleck gebannt und die geistige Durchdringung gesetzmäßig geregelt.

Digitized by Google

Phot. Hugo Erfurth, Dresden

Abb. 1. Elsa und Bertha Wiesenthal

Digitized by Google

Phot. Hugo Erfurth Dresden

Abb. 2. Grete Wiesenthal

Digitized by Google

Jedwelche äußerliche Verſchiebung iſt feſtgelegt und das Gefühl der jungen Tänzerin, die mit Begeiſterung Erfüllung ihrer Sehnſüchte vom Tanz erwartet, wird abgeſtumpft in einer Schule, die das Gefühl als überflüſſig und ſtörend betrachtet. Es liegt in der Weſenheit des Ballett-Tanzes, daß er jedwedes innerliche Widerſtreben als ſtörende Äußerlichkeit empfindet und zu beſeitigen ſucht. So kommt es, daß die Ballett-Tänzerin nicht nur nach beſtimmten Figuren *denkt*, ſondern auch in der Geſetzmäßigkeit ihres Tanzes *fühlt*. Jeder Neuerung ſteht ſie unſympathiſch gegenüber, weil ſie fürchtet für die Tradition des Tanzes, in der ſie aufgeht.

*

Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß einzelne Tänzerinnen, die aus typiſcher Ballettſchule hervorgingen, durch das ſtarke Widerſtreben ihrer Gefühle das weſenhaft Traditionelle ihres Ballett-Tanzes beſiegten. Daß ſie alſo kraft ihrer Empfindung und ihrer individuellen Erkenntnis ſich hinwegſetzen konnten über die geſetzmäßigen Schranken, die zu Beginn ihrem Tanze geſetzt waren. Aber es iſt zu bemerken, daß ſie bei allem Streben dennoch nicht ihr Ziel erreichten, weil die Grundbegriffe des Ballett-Tanzes: Bewegungen einem beſtimmten

Digitized by Google

Rhythmus nachzuempfinden, den Rhythmus umzusetzen in festgelegte Bewegung —, weil diese Grundbegriffe nicht von unabhängigen Gefühlen durchbrochen werden konnten. Zu tief wurzelte in ihnen allen Das, was ihnen als das Wesen des Tanzes gepriesen worden war: das Ballettmäßige, als daß es hätte ersetzt werden können durch ein vollständig Neues. Was sie versuchten — und auch die kleinsten dieser Versuche müssen anerkannt werden, wenn sie zu verstehen sind als Ausfluß wahren Kulturempfindens —, war wohl Befreiung von der Tradition: erreicht aber wurde nur eine Verselbständigung der Bewegung.

Das Theater blieb ihnen verschlossen: das Bühnenballett war konservativ und mied selbst die Berührung mit dem Neuen. Das Variété war den neuen Tänzerinnen willkommene Zufluchtsstätte. Eine große Anzahl Namen „berühmter" Tänzerinnen des Variétés ist uns aus den letzten Jahrzehnten in der Erinnerung. Vorsichtig muß man hier Diejenigen scheiden, die um der Gage willen ein zahlungslustiges Publikum unterhielten, von jenen Anderen, die aus den oben erwähnten Gründen auf eine Bühne traten, deren künstlerische Ambitionen sich stets nach dem Materiellen richteten.

Hier, auf der Variétébühne wagte sich zuerst der

Digitized by Google

phantaſtiſche und exotiſche Tanz hervor, von hier aus ging der Weltenruhm der Fuller, Saharet und Mérode. Ihr anfängliches Streben, neue Wege des Tanzes anzubahnen, verſandete allmählich in der Wirkungsberechnung. Erſt in neuerer Zeit ſcheint es, als ob auf den größeren Variétébühnen Künſtleriſches erſtrebt würde. Zu gleicher Zeit aber ſucht die Tänzerin einen intimeren Rahmen und gewinnt den Konzertſaal. Hand in Hand damit geht natürlich auch eine Veränderung des Tanzes, der auf intimeren Charakter eingeſtellt werden muß.

Wir haben alſo ſo den Balett-Tanz äußerlich geſchieden: der prunkvolle und exotiſche, die große Geſte der Aufmachung, bleibt im Variété, während der Tanz des Konzertſaales ſich auf Phantaſien beſchränkt, Paraphraſen über einzelne Muſikſtücke. Beiden bleibt Balletthaftes gemeinſam: Rhythmus, Bewegung und Koſtüm ſind auf den gleichen Ton geſtimmt, die markante Geſte, die dem drängenden Gefühl zum Ausdruck verhelfen ſoll, wird gemieden und der Spitzentanz bleibt ein Schauſtück, das nicht als ſelbſtverſtändlich genommen werden darf.

Die Grenzen des Ballett-Tanzes ſind alſo nicht ganz ſo eng, wie die Begriffe des Bühnenballett ſelbſt.

Digitized by Google

Ich habe darzulegen verſucht, wie die Tänzerin über den Ballett-Tanz hinausſtrebt und doch in ganz prinzipiellen Dingen in ſeinem Banne bleibt. So iſt es denn auch noch kein Beweis für ihre vollkommene Loslöſung vom Ballett-Tanz, wenn Grete Wieſenthal den Spitzentanz verſchmäht: ſie glaubt, durch ſolch äußerliche Dinge ſich frei machen zu können von jenen Tanzideen, die ihr in der Wiener Ballettſchule eingeimpft wurden. Die Wieſenthals ſind alle drei noch heute typiſche Ballett-Tänzerinnen. Ihre — programmatiſche — Luſt, ſich mit Muſik zu bewegen, iſt nicht ſtärker als die Tradition. Der Rhythmus bleibt in der Geſte ſtecken und beſiegt keineswegs jene Grenzen, die dem Gefühl von außen her geſteckt ſind. Der Tanz, der die urſprüngliche Form geſprengt hat, und der doch nicht loskommt von jenen engen Begriffen, die die Bewegung mit der Muſik verbinden, hat ſeinen Reiz durch die Grazie der Tänzerin. Dieſer neue Faktor, der hier hinzutritt, iſt eine perſönliche Angelegenheit, die mit der Kritik des Tanzes in nicht enger Berührung ſteht. Das Spiel der Glieder, die aufgelöſt ſich der Bewegung hingeben, iſt natürlich etwas Anderes als dieſe Grazie der Erſcheinung: man ſpürt bei den Wieſenthals immer noch jene Berechnung

Digitized by Google

und Ausklügelung, die als rationeller Faktor breit sich der künstlerischen Vollkommenheit entgegenstellt. Der künstlerische Wille dieser Tänzerinnen steht außer Zweifel; er ist so stark, daß er die Hemmungen, die in der Natur dieses Tanzes liegen, übersieht und jedes Hindernis beseitigt glaubt. Die Individualität der Tänzerin kommt zum Ausdruck, aber sie steht unter gewissen formalen Gesetzen, die sie sich untertan glaubt, und denen sie sich doch willig fügt. Sie erkennt ihre Macht nicht an: aber sie sieht deren Größe nicht und ordnet sich darum unwillkürlich ihr unter. Hierin liegt der Reiz dieses Tanzes: das Spielen mit dem Gesetz, die innerliche Erhabenheit über die Form und das äußerliche Unterliegen. Inkongruenz zwischen Sehnsucht und Erfüllung? Die Sehnsucht wird erfüllt, weil sie nicht in ihrem vollen Umfange erfühlt ist.

Primitivere Naturen haben es einfacher. Ich will versuchen, hier einige Typen zu charakterisieren, einige wenige aus jener Unzahl Tänzerinnen, die versuchten, sich von der Tradition des Ballett-Tanzes freizumachen, und denen dies nur teilweise gelang. Da ist vor allem Lillebil Christensen, der Stern der Reinhardtschen Pantomimen (auf die ich an anderer Stelle noch zurückkommen werde). Der Tanz der Christensen, ganz los-

Digitized by Google

gelöst vom Pantomimischen, kennt vor allem zwei große Linien: die Linie der Bewegung für die Freude und die Linie der Ruhe für die Trauer. Alle jene gefühlsmäßigen Schwingungen, die zwischen beiden liegen, werden zu erschöpfen gesucht durch Übergänge und Verbindungen. Den Impuls der Bewegung hemmt die Schwere des Gedankens. Die einzelne Figur kann vollkommen sein, aber der Tanz an und für sich wird nur vervollkommnet. Das Erreichte ist zugleich das Erstrebte; die Bewegung ordnet sich in den Rhythmus der Musik ein, aber sie wird nicht von ihm ausgelöst. Das leidenschaftlich Ersehnte hat sich in der Abkühlung mit dem Erklügelten gemengt und ist nicht mehr von ihm zu scheiden. Der Natürlichkeit der Bewegung steht die Überlegung entgegen. Gedanklichkeit wälzt sich der Empfindung in den Weg, und diese erstarrt. Eine starke Empfindungsfreude wird hier durch den Reichtum der Bewegung ausgelöst, stärker, als wir es vom typischen deutschen Ballett gewöhnt sind. Andere Tänzerinnen, aus Schweden und Norwegen, bestärken durch ihren Tanz die Ansicht, daß es sich hier um eine Gemeinsamkeit der skandinavischen Schule handelt. Der Wechsel der Bewegungen täuscht über eine gewisse Monotonie der Gedanklichkeit hinweg,

Digitized by Google

Phot. A. Binder, Berlin

Abb. 3. Lillebil Christensen

Digitized by Google

Phot. G. Tillmann-Matter, Mannheim

Abb. 4. Solveig Oderwald

Digitized by Google

die immer alles unter dem Horizont der Tradition betrachtet. Selbſt die exzentriſchſten Bewegungen laſſen ſich hier auf ganz primitive Formen der Ballettkunſt zurückführen. Schärfer ausgedrückt: eine moderne Geſte ſucht den alten Ballettſtil zu maskieren. Von der Routine der Tänzerin hängt natürlich dann ab, dieſe neue Figur zu einer gewiſſen Vollendung zu bringen.

Noch eigenartiger, wenn auch nicht mit derſelben großen Routine, über die Lillebil Chriſtenſen verfügt, kommt weiche, ſchmiegſame Fraulichkeit in den Tänzen ihrer jungen Landsmännin Solveig Oderwald zum Ausdruck. Hier ſpürt man ſommerfrohe Lieblichkeit und Freude an der Bewegung. Sie mühen ſich nicht um die Gedankentiefe der Muſik, aber ihnen erſchließt ſich auch nicht deren Gefühlsfülle. Hier iſt ein eigenartiger, geſchloſſener Komplex graziler Bewegungen, der rein auf ſich beſtehen kann und nur in der Form ſich anlehnt an die Ballettſchule. Die entfeſſelte Luſt iſt dieſem Tanz ebenſo fremd wie die Anrufung des Hirns als Mittler zwiſchen Muſik und Tanz: nicht der Ausdruck wird überlegt, ſondern die Form. Der Ausdruck iſt etwas ganz Nebenſächliches geworden: gefühlsmäßig wird er ausgeſchieden, weil er dieſem Tanz nicht mehr ſein kann als Schmuckſtück, das am

Digitized by Google

unrechten Ort gar zu leicht Ballaſt wird. Es ſtellt ſich alſo hier, wo die Routine ausgeſchieden iſt, eine primitive Auffaſſung des Tanzes ein, deſſen großer Eindruck eben dadurch hervorgerufen wird. Was wir vermiſſen könnten, das leidenſchaftlich große Erleben, hier wird es uns erſetzt durch zarte Jungfräulichkeit, deren Schaffensſehnſucht aller Qual enthoben iſt. Das Fehlen jeder großen Geſte vermindert den banaliſierenden Eindruck des Ballettkoſtüms. Es erſcheint uns hier beinahe natürlich, weil es zu dieſem Tanz gehört, und weil die Tänzerin keine Ambitionen zu haben ſcheint, die über die Machtſphäre des Koſtüms hinausgehen. Denn eine ſolche hat das Koſtüm: es zwingt uns in ein Bild hinein, dem wir uns nicht anzupaſſen vermögen, wenn die einzelnen Faktoren nicht übereinſtimmen. Das Koſtüm kann auf unſer Geſicht einen Eindruck von ſolcher Stärke machen, daß auch das Gefühl davon beeinflußt wird. Eine Tänzerin im Ballettkoſtüm, die der Ballettſchule vollſtändig fern ſteht, wirkt grotesk in ebenſo großem Maße, wie unwahr jene Tänzerin wirkt, die unter dem Einfluß des Ballett-Tanzes ſchafft und durch die Äußerlichkeit eines individuellen Kleides ſich hinwegzuſetzen verſucht über die traditionellen Qualitäten ihrer Schöpfung.

Digitized by Google

Solcherlei braucht natürlich nicht bewußt zu geſchehen; ſo glaube ich nicht, daß Katta Sternas Koſtüme geſchaffen ſind, um eine Brücke zu bilden zwiſchen der Konvention der Tanzform und den gefühlsmäßigen Strömungen des Tanzes. Sie haben eher ihren Grund in einem grundſätzlichen Mißverſtändnis: der entwerfende Künſtler ſah den Willen zur neuen Tanzſchöpfung und erkannte ſein Ziel; aber er fühlte nicht die urſächlichen Hemmungen, die ſich dem Streben der Künſtlerin entgegenſtellten. Dieſe rühren ebenſo ſehr aus ihrer Schulung als aus ihrer Überlegenheit über den Rhythmus. Sie ſteht über ihm und fordert darum all das von ihm, was ſie von ihm erhofft. Sie fügt ſich nicht willenlos in den Rhythmus ein, ſondern ſucht ihn in Geſetzmäßigkeiten zu bannen, die ihr aus dem Ballett-Tanz her als naturgemäß gegeben erſcheinen. Ihr Weg zum Tanz führt nicht vom Rhythmus her, ſondern über den Rhythmus hin. Das Primäre ſcheint ihr die Geſte. Was ihr darum der „rhythmiſch freie" Tanz verſagt, erſchöpft ſie in der Pantomime.

Der plaſtiſche Reichtum der Geſtaltungskraft, der Katta Sterna und Lillebil Chriſtenſen eignet, muß allen jenen Tänzerinnen fehlen, die nicht die Voraus-

Digitized by Google

ſetzung eines abſolut auf die Geſte geſtellten Tanzes mit ſich bringen. So trägt zum Beiſpiel die junge Suſi Viola wohl den Keim in ſich, ihren Tanz aus dem gedanklich begrenzten Gefühlsteil hinauszutragen, hindernd aber ſteht ihr hierbei im Wege eine Pathetik, die der Entfaltung der Geſte ſich entgegenſtemmt. Aber dieſe Pathetik iſt nichts anderes als Tradition: es iſt jenes Überbleibſel des Ballett-Tanzes, das irgendwo der künſtleriſchen Vollkommenheit in den Weg kommen muß, wenn Diejenigen, die nach ihr ſtreben, ſich nicht auf Grund ihres Gefühlsreichtums dem konventionellen Bannkreis entziehen können. So iſt auch der Tanz der Viola in ſeiner mädchenhaften Süße tief bewegend, aber Erſchütterungen bereitet er uns nicht, weil uns eine künſtliche Steigerung des Tanzes von ſeinem rein gefühlsmäßigen Erfaſſen abhält.

Wo aber das künſtleriſche Wollen ſich von vornherein auf einen kleineren Bezirk beſchränkt, wird durch die Möglichkeit einer geſteigerten Konzentration ein künſtleriſch beruhigenderes Bild geboten als in jenen oben erwähnten Fällen, in denen eine breite Kluft zwiſchen Erſtrebtem und Erreichtem klafft. Es iſt nicht abſonderlich, daß auf der heute künſtleriſch beengteſten und anſpruchloſeſten Form der Bühne, dem Variété,

Digitized by Google

Phot. Becker-Maaß, Berlin

Abb. 5. Ernst Matray und Katta Sterna

Digitized by Google

Phot. G. Tillmann-Matter, Mannheim

Abb. 6. Susi Viola

Digitized by Google

eine ſolch konzentriertere Form des Tanzes geboten wird; denn das Variété bedingt an und für ſich rein äußerlich — ich meine programmäßig — die in ſich ſelbſt geſchloſſene Form, dann aber auch aus pſychologiſchen Gründen, aus Berechnung der Einſtellung des Publikums. So erreicht Lucie Hertel in einer Spitzentanzphantaſie eine künſtleriſche Stufe, die ihr verſagt bleiben würde, ſuchte ſie ſich vollkommen den traditionellen Banden zu entlöſen. Hier aber durchſetzt ſie das rein gefühlsmäßige Erfaſſen der Muſik mit Figuren der Ballettſchule in einem Maße, wie es nur die Variétébühne ermöglicht. Sie ſucht auf dem Wege über das Erlernte das Erſtrebte zu erreichen und erſchöpft die ſich hierbei bietenden Möglichkeiten. Ihr Tanz kann natürlich auch nicht gerecht werden jenen Anforderungen, die wir an den ideal vollkommenen Tanz ſtellen. Aber er gewährt, rein abſolut genommen, eine gewiſſe künſtleriſche Befriedigung, weil auf primitiver Baſis hier Außergewöhnliches erreicht wird.

Digitized by Google

In dieſem Zuſammenhang muß ich nun auch von einer Tanzgruppe ſprechen, deren eigentümliche und für die Zeit, in der ſie auftrat, neue Ausdrucksweiſe größere Beachtung verlangt: es iſt dies das Ruſſiſche Ballett. Während wir bei dem eigentlichen Ballett-Tanz die ungeheure Abhängigkeit von der Tradition zu ſpüren bekamen, im impreſſioniſtiſchen Tanz jedoch, ganz unabhängig von der Tradition, eine durch die Muſik hervorgerufene Sprache des geiſtig verarbeiteten Gefühles hören werden, bildet die Eigenart des Ruſſiſchen Balletts, daß es als Mittelding zwiſchen beiden ſtand: noch kamen in ihm Schritte und Wendungen vor, die genau abgezirkt waren, durch alles aber floß ſchon ein neuer, bewegender Geiſt.

Der vollſtändig abhängige Ballett-Tanz iſt unſchöpferiſch; rein kommt das Schöpfertum des Tanzkünſtlers nur im expreſſioniſtiſchen Tanz, wie wir ſpäter ſehen werden, zum Ausdruck. Bei dem impreſſioniſtiſchen Tanz jedoch liegt das Schöpferiſche nicht im Gefühlsmäßigen: es iſt bewußt und berechnet. Es liegt außerhalb des exekutierenden Künſtlers, das heißt außerhalb Deſſen, was dieſer Menſch künſtleriſch, alſo rein gefühlsmäßig zum Ausdruck bringt. Das Schöpferiſche

Digitized by Google

kann auch, und ich werde ſpäter beim impreſſioniſtiſchen Tanz noch ausführlich darauf zu ſprechen kommen, dem Geiſte des Tänzers entſtammen. Schöpfer aber kann auch eine an der Exekution ganz unbeteiligte Perſon ſein: die Schöpfung iſt dann mittelbar.

Wir haben im Ruſſiſchen Ballett einen ſolchen Fall mittelbarer Schöpfung: das künſtleriſche Wollen einer ſtarken Malerperſönlichkeit ſchuf am Ruſſiſchen Ballett Das, was für die ganze ſpätere Entwicklung des Tanzes von Bedeutung war. Was am Ruſſiſchen Ballett uns tief berührte, war nicht die körperliche Schulung und Bildung der Künſtler in der ſorgſamen Pflege der heimatlichen Ballettſchule. Der Einfluß eines großen Lehrers machte ſich bei ihnen geltend, dem ſie gehorſame Schüler waren, nicht aber ein eigenes, ſtarkes Gefühl kam bei ihnen zum Ausdruck. Der Künſtler, deſſen Gefühl für die Notwendigkeit dieſes, und nur eben dieſes Tanzes in den Ausführungen des Balletts in uns einen ſtarken Eindruck hervorrief, war der Maler Léon Bakſt.

Die hauptſächliche Forderung, die Bakſt an den Tanz ſtellte, war die, daß ſich der Tänzer wirkungsvoll vom Hintergrund abhebe. Er konſtruierte alſo einen Gegenſatz, der dem bisherigen Tanz fremd geweſen

Digitized by Google

war: den Gegenſatz zwiſchen Ruhe und Bewegung. Es kam ihm nicht allein darauf an, daß der Tänzer nur ſich bewege und der Hintergrund in ſeiner monumentalen Starrheit den tänzeriſchen Rhythmus unterſtreiche: er ging ſo weit, einen lebenden Hintergrund zu konſtruieren aus Tänzern, von deren rhythmiſch langſamer Bewegung ſich die ſchnellen Bewegungen einzelner Tänzer abhoben. Er ging noch weiter: er verzichtete auf den Hintergrund und ſtellte allein zwei Tanzgruppen gegeneinander, deren jede manchmal nur aus einer Perſon zu beſtehen brauchte, und deren beider Bewegungstempo nicht von gleicher rhythmiſcher Geſchwindigkeit war. Bakſt kam es bei den großen Pantomimen, die er inſzenierte (und dies iſt der Grund, warum ich das Ruſſiſche Ballett an dieſer Stelle behandle), nicht auf den Erſatz des Wortes durch die Geſte an: ihm lag an den rhythmiſchen Schwingungen des Geſamtbildes, die ganz allein, ohne ſtark unterſtreichende Geſten Gefühle zum Ausdruck bringen können.

Und dieſe rhythmiſchen Schwingungen blieben nicht allein auf die Bewegungen einzelner Tänzer oder ganzer Tanzgruppen beſchränkt, ſie lagen nicht allein im Gegenſatz zwiſchen Ruhe und Bewegung, Bakſt unterſtützte ſie durch das rhythmiſche Koſtüm. Ein Koſtüm,

Digitized by Google

das nicht mehr allein den Stand seines Trägers kennzeichnete oder der künstlerischen Individualität des Tänzers angepaßt war, nein, ein Kostüm, das selbst zum Rhythmus des ganzen Bildes beitrug; das sich nicht nur in die rhythmische Einheit einfügte, sondern mitbeteiligt war an ihrer Entstehung. Das exotische Milieu seiner Pantomimen ließ Bakst bei dem Entwurfe seiner Kostüme weitesten Spielraum: von spinnwebdünnen, fließenden Gewändern über alle Zwischenstufen bis zu schweren Brokatstoffen, deren Faltenwurf nie verrückte. Aber auch die Kostüme nutzte Bakst für seine Versuche, Ruhe und Bewegung voneinander — wirksam in den Rhythmus eingereiht — abzuheben: neben die Gelassenheit ruhiger Farben setzte er aufpeitschende Bewegung.

Auch hier versucht er rein bildhaft die rhythmische Bewegung im Tanz durch Farbwirkungen wiederzugeben. Er will den Rhythmus des Tanzes in die Farbe des Bildes pressen und vergißt dabei vollständig, wie sehr ein derartiges äußerliches Hilfsmittel dem Wesen des Tanzes widerstrebt; er übersieht die anzustrebende Verinnerlichung des Rhythmus und drängt ihn in neue Dinge hinein, mit denen er hier — als Rhythmus des Tanzes — wesentlich nichts gemein hat. Er schafft

Digitized by Google

alſo hier eine Wirrung, die der künſtleriſchen Reinheit im Wege ſteht.

Aber es iſt ſelbſtverſtändlich, daß Erfolg — oder innerlicher Mißerfolg — des Ruſſiſchen Balletts nicht allein abhängen konnten von einem Mann, der körperlich unbeteiligt war. Ihm mußten ebenbürtige Künſtler zur Seite ſtehen, deren außergewöhnliches Können ſeine Ideen richtig zum Ausdruck brachte. Aber dieſe Künſtler durften nicht ſelbſttätig, ſchöpferiſch ſein, ſie mußten ſich dem Ganzen einfügen und unterordnen. Wir haben es in Nijinſki und in der Karſavina mit Tänzern zu tun, die in ſorgſamer Schulung ein ſtarkes Talent gepflegt haben. Sie haben Ballettſchritte gelernt und die Impreſſionen zu graziöſen Bewegungen von irgend etwas Außerſeeliſchem empfangen: ihre eigenen Gefühle kommen in ihrem Tanz nicht zum Ausdruck. Sie unterſtützen mit allen Mitteln, die ihnen zu Gebote ſtehen, den ſchöpferiſchen Künſtler, der außerhalb des Raumes ſteht, dem ſie durch ihre Bewegungen Leben geben; aber dieſe belebenden Bewegungen ſchreibt ihnen jener Außenſtehende vor. Das große Können der Tänzer blieb zur Unperſönlichkeit verdammt, zu einer Unfruchtbarkeit, die die Vollkommenheit dieſes künſtleriſchen Werkes erheiſchte. — —

Digitized by Google

Phot. Windsch, Leipzig

Abb. 7. Lucie Hertel

Digitized by Google

Phot. Hänse Herrmann, Berlin

Abb. 8. Anna Pawlowa

Digitized by Google

Aber die künſtleriſche Vollkommenheit des Ruſſiſchen Balletts war relativ; ein ſich ſelbſt erſchöpfendes Erleben kam nicht in ihm zum Ausdruck, weil Schöpfer und Interpret getrennte Perſonen waren. Aus ihm ſprach nur die künſtleriſche Perſönlichkeit eines Einzigen, deſſen Schöpfertum jedoch nicht unmittelbar war, ſondern zu Hilfsmitteln greifen mußte. Der Einfluß des Ruſſiſchen Balletts aber war groß, weil man den richtigen Abſtand zu ſeiner abſoluten künſtleriſchen Wertung nicht fand.

Digitized by Google

Der impressionistische Tanz

Wir haben gesehen, wie der Ballettanz aus seiner ursprünglichen, ganz auf die Tradition gestellten Beengung hinauswuchs, wie er gefühlsmäßig und gedanklich korrigiert und beeinflußt wurde, ohne daß aber eine seiner Vertreterinnen sich hätte vollständig vom Ballettmäßigen loslösen können. Dies lag nicht am guten Willen oder an der Gefühlsarmut dieser Künstlerinnen, sondern einzig und allein an der Stärke des Eindrucks, den ihre Schule auf sie gemacht hatte.

Es entspricht dem Zahlenmäßigen und Technischen der bürgerlichen Welt ein gewisser Rationalismus in der Kunst. Alles Bewußte und Tendenziöse, das ich darunter verstehe, entstellt das ideal künstlerische Bild. Gefühlsmäßige Abstraktionen werden gedanklich konkretisiert: das Produkt dieses Prozesses ist weit mehr hirnlicher als gefühlsmäßiger Art.

Dieser Vorgang beim Tanz führt zum „impressionistischen" Tanz. Linien, Gesten, Bewegungen, Rhythmen machen einen starken Eindruck auf die sensible Künstlerin, die nunmehr das sinnlich Erfaßte gedanklich verarbeitet und rationell ihrem Tanze einzugliedern sucht. Es siegt also die Überlegung über das sensible Erfassen. Das, was erschaut ist, Eindrücke und Gesichte hervor-

Digitized by Google

ruft, bleibt nicht unmittelbar: es wird in Bahnen gelenkt, die genau berechnet sind und zum Ziele künstlerischer Wirkungen führen sollen. Dies absolut Bewußte steht der künstlerischen Vollkommenheit im Wege. Vom Gefühlsmäßigen, das am sichersten zu ihr führt, kann auf einem solchen Umweg vieles ausgeschieden werden. Auf jeden Fall aber verliert es durch die geistigen Modellierungsversuche seinen eigentümlichsten Reiz: die Unmittelbarkeit.

Solcherlei Versuche gehen an dem Empfinden der Künstlerin nicht spurlos vorüber. Es wird in gewisse egoistische Bahnen gedrängt, in denen die Künstlerin stets das für sie Bedeutungsvolle aus den Erlebnissen herauszufühlen sucht; ihr Gefühl aber liegt am starren Seil der Gedanken; das für sie Nützliche, das ihr nunmehr auffällt, ist nicht, wie vordem, auch das Größte. Sie hat denken gelernt, und unter dieser Schule der Gedanken leidet das Instinktmäßige der Empfindung. Heimlich Erträumtes und kühn Erschautes wird erfahrungsgemäß verwertet und die Gedanken wischen von den heimlichen Kostbarkeiten den Blütenstaub, der sie dem Alltag enthob. Von der ursprünglichen Größe bleibt noch ein Gerüst, das umkleidet wird mit Erprobtem oder neu Erdachtem.

Digitized by Google

Eine künſtleriſche Steigerung iſt dieſem Tanz möglich, wenn die Stärke des Inſtinktes als gleichwertiger Faktor dem rationellen Sinn entgegenſteht; dieſes Verhältnis kann ſo gleichwertig ſein, daß die Empfindung den tendenziöſen Rationalismus paralyſiert. In dieſem Falle würden ihm dann nur ganz geringfügige Korrekturen zuſtehen, die weder Größe noch Richtung der Empfindung beeinfluſſen, ſondern ſie nur dem Rahmen des künſtleriſchen Geſamtbildes anzupaſſen ſuchen. (Es wird ſpäterhin von dieſer Vervollkommnung des impreſſioniſtiſchen Tanzes nach der Seite des expreſſioniſtiſchen hin noch zu reden ſein.) Im Allgemeinen fällt beſonders am impreſſioniſtiſchen Tanz die Verwertung irgendwelcher Erfahrungstatſachen auf, die das rein Gefühlsmäßige des Tanzes verdrängen und ihn auf empiriſche Bahnen bringen. Der ſtarke Beifall, den der impreſſioniſtiſche Tanz im Publikum fand, iſt hauptſächlich wohl darauf zurückzuführen. Das Empfinden des Bürgers iſt in die gleiche Richtung gelenkt; auch er hat in der Konvention mit der Geſellſchaft dem Inſtinktiven entſagt: nur Verwandtem, fühlt er, jubelt er hier zu. Und ſo finden wir, wie dieſe Konſequenz des impreſſioniſtiſchen Tanzes ihm immer wieder friſche Kraft zuführt und dafür ſorgt, daß er kein Ende findet.

Digitized by Google

Phot. d'Ora, Wien

Abb. 9. Ernst Matray und Katta Sterna

Digitized by Google

Phot. Hugo Erfurth, Dresden

Abb. 10. Sent M'aheſa

Digitized by Google

Dieſes Ende wäre natürlich ein Zerſprengen der impreſſioniſtiſchen Form und ein Aufgehen in dem rein Gefühlsmäßigen, wie wir es beim expreſſioniſtiſchen Tanze finden. Noch aber iſt der verſtandesmäßige Faktor zu groß, als daß der Tanz, über ihn hinausgehend, ohne ihn künſtleriſch bedeutſamere Formen finden könnte. Aber dieſer geiſtige Faktor wirkt auch — betrachtet man ihn als einmal gegebene Notwendigkeit — künſtleriſch befruchtend auf den Tanz: der elementare Ausdruck des Gefühles wird gebannt und erfährt eine Steigerung rein gedanklicher Art. Es iſt alſo hier nicht mehr eine Vermiſchung von Gefühl und Gedanken, es iſt vielmehr das künſtleriſche Ziel ein Produkt des durch die Gedanklichkeit präziſierten Gefühles. Der momentane Ausbruch wird in ſich ſelbſt geformt, ohne am Fleck zu erſtarren, geſteigert und zu einem Punkt gebracht, da er Ausgang neuen, und zwar diesmal dramatiſchen Geſchehens ſein kann. Die Eigentümlichkeit dieſes Prozeſſes beſteht darin, daß die Geſte, die anfänglich als Stützpunkt dieſes Tanzes gedacht war, allmählich nur in der fortlaufenden Reihe ihrer Erſcheinung Geltung hat und erſt wieder ganz zum Schluß zu dominierender Stellung gelangt. Die Sehnſucht des Erlebens wird ganz und gar nicht mehr gefühlsmäßig geſtaltet, ſie

Digitized by Google

wächst vielmehr aus einem erdachten Leben, aus einem mit Bedacht aus seiner Stelle gerückten Unterbewußtsein. Demgemäß ist die ganze Bewegung der Tänzerin aus dem Rahmen stilistischer Besonderheit — den wir beim Ballett beobachteten — herausgetreten und wurde eine rein hirnliche Funktion. Die Bewegung entsprang zwar dem Gefühl, erhielt von ihm ihre Richtung, aber ihre endliche Formung erhielt sie aus Vernunftsgründen. Die Bewegung der Künstlerin ist nicht darum überzeugt, weil sie den Instinkt anerkennt und seine Unfehlbarkeit weiß, sondern weil in ihr ihre ganze gedankliche — von sich selbst überzeugte — Entwicklungsreihe wieder zum Ausdruck kommt. So entsteht eben ein rein geistiger Tanz, der zwar ursprünglich abhängig, in seiner letzten Form jedoch unabhängig ist.

Mit der Stellung des Rhythmus in diesem Tanz hängt all Dies aufs innigste zusammen. Der Rhythmus, der beim Ballett immerhin doch als das Primäre angesehen wurde und somit bestimmte Tanzfiguren auslöste, wird hier rein mittelbar empfunden. Er wird in das Vorbedachte eingeordnet, weil ja die von ihm ausgelöste Empfindung nicht für die Bewegung maßgebend ist, sondern er einzig und allein als zu verwertendes Motiv in dem Tanze fungiert. Seine Fassung mag

Digitized by Google

noch ſo präzis ſein, das Hirn iſt — mit ſeinen empiriſchen Hilfsmitteln — imſtande, ihn umzudeuten. So verwirrt ſich das Tanzproblem, weil es aus den Bahnen einer rein nervenhaften Kunſt ablenkt. Der Eigenwert der Formung — in anderem Sinne wie beim Ballett — gewinnt immer mehr Geltung. Er beſteht nicht mehr aus ſich ſelbſt, ſondern aus einer Reihe von Faktoren, zu denen auch das Koſtüm zu zählen iſt.

Das Tanzkoſtüm hat hier ſelbſtverſtändlich jeder traditionellen Form entſagt. Es iſt auf den Tanz abgeſtimmt oder rein auf das individuelle Empfinden der Tänzerin, oder es vereint beides in ſich. Dem Rhythmus angepaßt aber iſt es hier natürlicherweiſe nicht (wie beim Ruſſiſchen Ballett), weil der Rhythmus keine dominierende Stellung im Tanze einnimmt. Auch das Koſtüm entſpringt gedanklichen Motiven. Es ſoll — ganz primitiv — ſelbſt zur Wirkung beitragen oder doch aber als Bindung dienen zwiſchen dem in der Darbietung zum Ausdruck gebrachten Willen und dem Verſtändnis des Publikums. Es iſt alſo Mittler. Dementſprechend kommt in ſeiner Geſtaltung die bewußte künſtleriſche Tendenz zum Ausdruck: es kann künſtleriſch bedeutungsvoll werden, wenn es ſtark ſtiliſiert iſt und nur ein endgültiges Motiv ausdrücken will. Immerhin

Digitized by Google

muß es ſich vollſtändig der Geſte unterordnen, ebenſo wie der Rhythmus, mit dem das Koſtüm hier durch keinerlei Gemeinſamkeiten verbunden iſt.

Die Kräftemaße der drei Faktoren Geſte, Rhythmus und Koſtüm haben ſich — rein theoretiſch betrachtet — in ſolchem Maße verändert, weil die Stellung von Empfindung und Gedanklichkeit ſich gegeneinander ſtark verſchob. Die rhythmiſche Einheit, die als das letzte Ziel des Tanzes gelten muß, iſt durch die faſt vollſtändige Ausſchaltung der Empfindung aufgehoben. Die Wege zur Endlichkeit des Tanzes ſind gezeigt, ſeine Grenzen gewieſen. Die Geſte, die allein über dieſe Grenzen hinausweiſt, findet ihre Befriedigung in der dramatiſchen Form des Tanzes, deren Urſprünge, wie jede impreſſioniſtiſche Kunſtform, zu ſuchen ſind in den empiriſchen Verſuchen des Kulturerfaſſens.

Digitized by Google

Die Pantomime

Mit der mimiſchen Geſtaltungskraft vereint ſich die eindrucksvolle, ſtarke und über ſich ſelbſt hinauswachſende Geſte. Strebt nach einem Ziel und erreicht es, das fernab dem eigentlichen Weſen des Tanzes liegt. War die Geſte bisher — als Glied in der Bewegungsreihe — nur Ausdruck des durch die geiſtige Zenſur gelaufenen Empfindens, ſo wird ſie jetzt, immer weiter verdrängt vom elementaren Weg, Erſatz für das geſprochene Wort, das man erſt ſo zu entbehren glaubt.

Die Bedingungen der Pantomime — mithin auch des Ruſſiſchen Balletts — werden verkannt, wenn man glaubt, daß hier durch plaſtiſche Geſtaltung ein unterlegter Text zum Verſtändnis gebracht werden ſoll. Dem Ruſſiſchen Ballett kam es in ſeinen Pantomimen auf rhythmiſche Einheit an. Unſere Pantomime aber verſchließt ſich einem durchgehenden Rhythmus und ſucht allein ſich auf Bewegung und Koſtüm zu ſtellen. Bedeutſame Pantomimenaufführungen unter Max Reinhardts Regie bewieſen, daß man hier nur verſucht, ein impreſſioniſtiſches Werk ohne Worte zur Darſtellung zu bringen. Das rein Empfindungsgemäße ſcheidet aus, weil ihm die Vorausſetzungen des beherrſchenden Rhythmus und des nicht vorhandenen

Digitized by Google

Textes fehlen. Ein exotisches Milieu, das weitesten Spielraum lassen würde der Phantasie des Regisseurs und der Tänzer, wird allein vom Maler ausgenützt. Der Maler der Pantomime ist Ernst Stern: seine Kunst könnte der deutschen Pantomime mehr bedeuten als Bakst der russischen, stünde Dem nicht der Unterschied in ihrer Stellung zum künstlerischen Gesamtwerk entgegen. Bakst ist für das Russische Ballett Rhythmus — und hiermit Alles. Stern für Reinhardt — und in ihm verkörpert sich die Pantomime — der Mitarbeiter: wiederum steht impressionistisches Wollen vor Allem. Die tanzenden Künstler stecken in der gedanklichen Sphäre. Ziel ist ihnen Dramatisierung des Tanzes. Lillebil Christensen allein bleibt bei der grazilen Leichtigkeit der Bewegung. Die Geste ist für sie Begleiterscheinung. Alle Sehnsucht, von der Musik ausgelöst, bleibt im Gedanklichen stecken und erschöpft sich in wenigen Figuren. Dies bedeutet nicht Armut der Ausdrucksmöglichkeit; vielmehr zeigt es, wie in der Künstlerin, ist sie in eine bestimmte Bahn gedrängt, das rhythmische Gefühl vom Gedanken beengt wird und ihr nur noch nach einer einzigen Richtung hin Spielraum bleibt. Lubitschs Gelenkigkeit siegt vital über alle ballettmäßigen Gesetze. Sein Tanz ist

Digitized by Google

rein geistig beeinflußt. Ureigenstes rhythmisches Gefühl läßt nie die Geste aus seinem Bann. Berechnung bestimmt ihre Richtung, nie aber steht außerhalb des Willens ein instinktives Muß. In Katta Sterna und Ernst Matray finden wir die eigentlichen Vertreter dieser Pantomime: ihr Tanz ist ganz auf mimodramatische Geste aufgebaut. So sehr geistiger Einfluß zu spüren ist, so eng auch ist sie mit dem Rhythmus verwachsen. Lust an der Bewegung spürt man vor allem; Lust an einem Sichaustoben des geistig durchdrungenen, nicht aber mehr geistig dirigierten Gefühles. Anders als früher also erscheint Katta Sterna in der Pantomime: Erlebensfreude herrscht vor und adelt jede Gesetzmäßigkeit. Matray, wohl der stärkste Künstler unserer Pantomimen, sucht in der Musik das Ziel. Ihm — wie diesen allen — fehlt die sich selbst erlösende große Geste, die in die Unendlichkeit weist. Erst durch sie — nach Sprengung des impressionistischen Rahmens — wird sich die Pantomime erfüllen.

Digitized by Google

Geistige Gesetzmäßigkeiten, unter die sich die Tänzerin fügt, halten die freie Entwicklung des Gefühles auf. Das Erleben läßt sich tendenziös durch irgend ein Motiv aus der Außenwelt beeinflussen und begibt sich seiner Entfaltungsmöglichkeit. Der ekstasische Tanz erreicht dann nicht mehr die Unendlichkeit. Seine Steigerungen bleiben rein äußerlich und seine Erschütterungen teilen sich nicht der Seele mit. Die Gedanklichkeit steigert den Tanz über die ihm von ihr gesteckten Grenzen, ohne aber von ihren elementaren Beeinflussungen abzulassen. Der Tanz ist dann nichts mehr als eine Pantomime, die die Tänzerin gegen sich selbst (nicht mehr gegen das Publikum) spielt. Die mimische Geste ersetzt nicht das zu sprechende Wort, sondern verbindet die Grenzlinien des gedanklich und choreographisch Erreichten. Das Kostüm tritt vollständig in den Bann der Zweckmäßigkeit. Es ist reine Form und als Requisit Mittler zwischen Publikum und Künstlerin. Der Rhythmus aber beginnt hier allmählich, sich aus seiner subordinierten Stellung zu erheben und als Faktor von Bedeutung in die Tanzschöpfung sich einzureihen.

So sind die altorientalischen Tänze der Sent M'ahesa gelöst aus balletthafter Gebundenheit, gelöst

Digitized by Google

Phot. Hugo Erfurth, Dresden

Abb. 11. Sent M'aheſa

Digitized by Google

Abb. 12. Erna Bertini

aus den Versuchen der Darstellung eines zurechtgestutzten Volkstanzes, vollkommen aber untertan gemacht einer mit Präzision arbeitenden hirnlichen Tätigkeit. Gent M'aheſas myſtiſche Tänze ſind Ausflüſſe einer Autoſuggeſtion. Die ſtarke Perſönlichkeit der Tänzerin, die ſich ihres Wertes vollauf bewußt iſt, löſt ihre irdiſche Abhängigkeit, dringt jedoch nicht ſo weit zur Erkenntnis des Rhythmus, als daß ſie der bewußten Wirklichkeit ihrer Geſte um ſeinetwillen entſagen könnte. Das überraſchend Neue an ihr iſt ihr Stil: das gleißende Funkeln einer ſtets ſich erneuernden Linie, einer Linie, die aus ſich herauswächſt und in ſich wieder untergeht. Hier iſt das Gefühlsmäßige: die Formung des magiſchen Kreiſes um die ſtarke Perſönlichkeit; aber der Geiſt durchbricht ihn und der Erfüllung ſeiner Forderungen verſagt ſich künſtleriſche Erſchöpfung.

Gent M'aheſa hat nicht jene wunderſame, frauliche Weichheit in der Bewegung, die den ſtarken Willen zum Ziel umkleidet. Grit Hegeſa, die darüber verfügt, iſt, obgleich auch ſie arabiſche Tänze in ihrem Repertoire hat, durchaus unter einem anderen Geſichtspunkt zu werten als Gent M'aheſa. Was beide eint, iſt die ungeheuer ſtarke Gedanklichkeit, die Bewußtheit ihres Tanzes. Was aber durch äußerliche Anregung

Digitized by Google

den Tänzen Sent M'aheſas an Schwungkraft gegeben wurde, dies erſetzt bei Grit Hegeſa der bewußte Wille zum Tanz. Eine ſtarke Perſönlichkeit verlangt, ſich hier, und zwar nur hier, durchzuſetzen. Es gibt für ſie keine Möglichkeit, ſich irgendwie anders künſtleriſch zu betätigen. Der Wille iſt auf dieſes künſtleriſche Ziel gerichtet, und jeder Nerv verlangt nach ihm. Man ſollte nun glauben, daß eine ſolche Künſtlerin, die aus rein gefühlsmäßigen Gründen tanzt, urſächlich ebenſo ſtark mit ihm verknüpft wäre. Dem aber iſt nicht ſo: es ſcheint, als ob irgend eine geiſtige Tendenz ſtärker ſei als das Gefühl; wie wenn alſo wirklich der Wille nicht ebenfalls dem Gefühl entſpränge, ſondern gedanklicher Konzentration. Dieſes Gedankliche — wir nehmen an, daß es der Wille iſt — betäubt ſogar in gewiſſem Maße das rhythmiſche Gefühl der Künſtlerin, indem es ſich und alles ihm Verwandte in den Vordergrund drängt. Darum iſt das innerlich tief Ergreifende an den Tänzen Grit Hegeſas der ewige Kampf zwiſchen Gefühl und Ueberlegung, aus dem die letztere, geſtählt und geſteigert, als Siegerin hervorgeht.

Und wiederum ſehen wir, wie im Variété ein auf gleichen Bedingungen beruhender Tanz andere Form gewinnt. Erna Bertinis Charaktertänze ſind —

Digitized by Google

kurz ausgedrückt — empfundene Gedanklichkeit. Ihre Tänze ſtreben nicht nach irgend einem fernen, ungewiſſen Ziel, ſie werden nicht über die ihnen urſächlich geſteckten Grenzen hinausgetrieben: ſie ſind in ſich ſelbſt geſchloſſen und finden ihr Ziel im Raum, weil als Faktor ihre Wirkung auf das Publikum in die Rechnung einbezogen iſt. Wir finden alſo wieder eine Erfüllung der künſtleriſchen Forderung aus vollſtändig unkünſtleriſchen Gründen. Was erſtrebt iſt, iſt an und für ſich künſtleriſch. Der Raum der Darſtellung aber bedingt eine unkünſtleriſche Beſchränkung, die ſeiner relativen Vollkommenheit zugute kommt. Als Deutſche, die aus franzöſiſcher Schule kommt, ſteht ſie gleichſam zwiſchen zwei Temperamenten: unter den Schwankungen, denen ihr Tanz ſo unterworfen iſt, leidet die gefühlsmäßige Reinheit. Die ſtarke Geſte jedoch verſteht dieſe zu maskieren, weil das Gefühl für den Rhythmus, das hinter der Geſte ſteht und ſie ſtärkt, in einer Weiſe ausgeprägt iſt, daß ſie verſöhnen kann mit jenen innerlichen Schwankungen, die oben begründet ſind.

Aus ſolcher Betrachtung heraus erkennen wir die Notwendigkeit einer reinen Linienführung, die durch geiſtige und ſeeliſche Ausgeglichenheit bedingt iſt. Anſätze hierzu finden ſich bei der jungen Schwedin Mačka

Digitized by Google

Nordberg, deren ſtarke Geſte der Schlußpunkt einer reinen, harmoniſchen Bewegung iſt. Wir finden hier das große Tanztemperament wie nur bei wenig Skandinavierinnen. Noch ſteht dieſes Temperament unter geiſtigem Banne: die Künſtlerin ſieht ein Ziel und ſucht es in vollendeter Form zu erreichen; ſchon aber dringt in manchem Tanz der intuitive Wille einer ſtarken Perſönlichkeit durch. Dieſe plötzliche Ueberrumpelung der ausgeklügelten Form durch das hervorbrechende Elementare gibt den Tänzen Macka Nordbergs jene eigenartige Linienformung; denn das Gefühl für den Rhythmus iſt zu ſtark, als daß durch ſolche Plötzlichkeiten der harmoniſche Kreis der Bewegung zerſtört werden könnte. Aber das elementar durchbrechende Gefühl iſt noch nicht ſtark genug, ihr ſelbſt noch zu wenig bewußt, als daß ſie auf die ihr dadurch gebotenen Möglichkeiten den Tanz aufbauen könnte.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die elementare Persönlichkeit

Die sich mit elementarem Gefühlserleben für den Tanz einsetzende Persönlichkeit kennt nicht das Streben, eine Form mit geistigem Leben zu erfüllen, wohl aber will sie diese Form zum Ausdruck einer ursächlichen Empfindung machen. Noch aber bedrängt Gedanklichkeit dieses Gefühl bei der Wahl des Ausdrucks. Nicht mehr eine Gedanklichkeit, die nach der konsequenten Durchführung des Tanzes auf Grund festgelegten Planes strebt: es ist dies hier eine hirnliche Tätigkeit, die sekundär in Erscheinung tritt, nicht mehr also den Ausbruch des Gefühles hemmt, sondern es nur in seiner Richtung beeinflußt. Das Temperament wird nicht mehr aufgehalten und künstlich erschöpft, um es zu weicher Formung gefügig zu machen: die Hindernisse, auf die es stößt, sind beinahe unbedeutend; sie gewinnen erst darum Einfluß, weil ihre geringe Bedeutung noch unterschätzt wird; die des Gefühles Richtung beeinflussende Gedanklichkeit tritt erst allmählich hinzu: sie macht den Tanz nicht mehr tendenziös und dadurch nach idealer Forderung unvollkommen, sie gibt ihm nur die geistige Note.

So steckt in der markanten großen Geste der Lo Hesse nicht jene himmelstürmende Sehnsucht, die sie

Digitized by Google

deuten ſoll. Dieſe Geſte ſoll, bewußt, Sehnſucht ſein: ſie haftet irgendwo in der Endlichkeit, weil ſie aus endlich begrenzten Urſachen entſtanden iſt. In der rhythmiſchen Bewegung aber geht Lo Heſſe ganz auf: ſtets weitet der Rhythmus ihren Tanzplan. Die Unbeengtheit und Gelöſtheit der Glieder wird Sinnbild der Einheit: Tänzerin und Rhythmus. Der ſtarke außerſinnliche Einfluß, den ihr Partner Joachim von Seewitz auf ſie hat, kann darum von Bedeutung ſein für ihren Tanz, weil Lo Heſſe darnach ſtrebt, die Größe der Geſte ihres Partners zu erreichen, nicht aber ſich zu ihr vom Rhythmus bringen läßt.

Wir haben ähnliches früher bei Clotilde von Derp und Alexander Sacharoff beobachtet; nur war hier das Verhältnis umgekehrt: hier blieb die Frau in der dramatiſchen Form ihres Partners ſtecken und wurde durch ſie gehemmt. Tanzte aber Clotilde von Derp allein, ſo hinderte nichts das ſich frei dem Rhythmus hingebende Gefühl. Die Geſte, die einſt bei ihr eine zu ſtarke Betonung gewonnen hatte, iſt heute frei von jeder rein äußerlichen Betonung und hat die Höhe eines Pathos erklommen, das in reinſter und klarſter Geſetzmäßigkeit aufgebaut iſt. Clotilde von Derp hat erkannt, wie ſehr dieſer unſerer Zeit die pathetiſche

Digitized by Google

Phot. Holdt, München

Abb. 13. Lo Hesse
Kostümentwurf: W. Schnackenberg

Digitized by Google

Phot. Setzer, Wien

Abb. 14. Lo Heſſe

Digitized by Google

Geste von klassischer Ruhe und Ausgeglichenheit fehlt. Sie hat sie ihr neu gegeben und sie konnte dies in einer rein künstlerischen Form, weil ihre Erkenntnis nicht empirisch war. Aus der Bedrückung des empfindsamen Menschen heraus schafft sich ein neues Pathos Raum und Geltung. Bei Clotilde von Derp ist der Tanz nicht Erlösung, weil er *ausgleicht*, sondern weil er *steigert*. Die Persönlichkeit der Tänzerin, die elementar in der Geste zum Ausdruck kommt, wird über die Geste hinweg zu einem Pathos erhoben, das zwar Gesetzmäßigkeiten hat, aber aus ihnen doch wieder gerade die Freiheit schöpft. Denn die Gesetzmäßigkeiten dieses Tanzes sind nicht konventionell, sondern sie sind klassisch. Und diese Klassizität ist es, die dem Pathos das Befreiende gibt, das Befreiende einer Harmonie, die auf die Tänzerin überzeugend wirkt. Und wieder gibt sich nicht das Empfinden willig dieser Überzeugung hin, sondern es sucht deren Gesetzmäßigkeiten zu ergründen, um aus ihnen das Fundament des neuen Tanzes aufzubauen. Hier liegt die Gefahr für Clotilde von Derp: im Augenblick, da ihr Tanz schon expressionistisch ist, wieder in impressionistische Aufbauungs- und Darstellungsweise zurückzufallen.

Die starke Betonung der Geste, die bei Clotilde von

Digitized by Google

Derp zum Pathos geklärt wurde, bleibt bei Lucy Kieſelhauſen in Abhängigkeit von irdiſchen Beweggründen. Wohl entſtammt auch ihre Geſte einer Gefühlsintenſität, aber in ihrem Streben nach Deutlichkeit der Darſtellung ſcheint ſie von rationellen Bewegungen beeinflußt. Gerade dadurch wird eine Überdeutlichkeit hervorgerufen, die wohl der geſchloſſenen Geſamtſtimmung förderlich iſt, hinderlich aber der künſtleriſchen Vollkommenheit. Hinzu tritt das Moment des Koſtümes: dies iſt nicht Begleiterſcheinung, die die Selbſtändigkeit des Tanzes nicht berührt, ſondern die die Richtung des Tanzes kennzeichnende Note. Auch hier tritt alſo das Koſtüm als Hauptfaktor in Erſcheinung. — Weich ſind die Bewegungen Lucy Kieſelhauſens und ihr Tanz von zarter Fraulichkeit. Mit rhythmiſcher Überempfindſamkeit hat dies weniger zu tun als mit einer Sentimentalität, die die Auffaſſung der Tänze beeinflußt und ſie zu einer Geſte treibt, die ſich in der Endlichkeit erſchöpft. Lucy Kieſelhauſen iſt die typiſche Wienerin im Tanz: jede kraftvolle Bewegung rührt aus einer zärtlichen Liebe, die in ihrer Behutſamkeit die Geſte hemmt. Lucy Kieſelhauſens Temperament gibt ſich ganz einer weichen Stimmung hin, die ihre Perſönlichkeit klar kennzeichnet, und die ſie

Digitized by Google

hinwegträgt und hinwegtäuscht über die ſtarken Ausbrüche der Gefühle. Grundlegend für ihren Tanz ſteht betont in ſeinem Vordergrund die Geſte: ſie geht, ob ſie nun entſagt oder empfindet, über die rhythmiſchen Grenzen hinaus und erhebt ſich aus dem Faktor des Tanzes zu ſeinem Motiv.

So deutet die Geſte hier die Endlichkeit des Tanzes an. Sie iſt individuell-gefühlsmäßig und hat nichts gemein mit der kulturell-gefühlsmäßigen grotesken Geſte.

Digitized by Google

Die gleichmacherische Tendenz einer jeden Zeitströmung, die das Zuständliche nivellierte und jede Größe auf den ihr zukommenden Platz wies, ohne sie nach ihrem innerlichen Wert einzuschätzen, jede solche Tendenz hat bei den Künstlern eine Reaktion hervorgerufen, die sich eben nach den entgegengesetzten Seiten auswirkte. Der Künstler vergrößerte das Große und verkleinerte das Kleine, ließ nichts auf dem ihm gemäßen Platz. Der Karikaturist verzerrt die Form, der Musiker übertreibt seine Gefühle in der sie zum Ausdruck bringenden Musik, der Dichter — zwischen beiden — tut dies sowohl wie jenes: er gibt seine eigenen Gefühle in unwirklicher Aufmachung wieder, oder er beschäftigt sich mit den Gegenständen, denen er eine Seele verleiht, und die er zu selbständigem Wirken erhebt. Wir selbst erleben eine solche Zeit mit, in der das Außergewöhnliche zum Alltäglichen wird, in der das wirklich Große der rechtmäßigen Beurteilung kleiner Menschen ausgeliefert ist. Auch Künstler unserer Zeit drängte es, Stellung zu nehmen zu diesen ihnen widerstrebenden Begebenheiten. Nicht in bewußt tendenziöser Weise, die einer rein geistigen Auffassung der Dinge entsprang, sondern in unbewußt künstlerischer Erfassung der Zustände der

Digitized by Google

Phot. v. Debschitz-Kunowski, München

Abb. 15. Clothilde von Derp

Digitized by Google

Abb. 16. Clothilde von Derp

Digitized by Google

ſie umgebenden Welt. Es iſt keine Willkürlichkeit, die ſich in den Werken eines Morgenſtern oder Gulbranson — um zu konkreten Beiſpielen zu greifen — auslebt: es iſt die Bedingung ihres künſtleriſchen Lebens.

Auch im Tanz wirkt ſich ſolches Erleben aus! Der groteske Tanz legt dem Rhythmus einen Text unter, den er durch verzerrte groteske Geſten zum Verſtändnis bringt. Es iſt nicht Bedingung, daß die Muſik ſelbſt grotesk ſei. Die künſtleriſche Einſtellung des Tänzers zu ſeiner Zeit wird auch aus ungrotesker Muſik einen grotesken Tanz formen.

Der Künſtler iſt nicht allein auf die Geſte beſchränkt: das Koſtüm unterſtreicht die vom Normalen abweichende Linie des Tanzes. Sie zeigt die Richtung, die er nimmt, und unterſtützt das Verſtändnis des Publikums. Ein bürgerliches Publikum wird ſolchem Tanz ſtets mit wenig tiefem Verſtändnis entgegenkommen, weil die Welt, in der dieſer Tanz geboren iſt, ihm ſehr fern liegt. Es genügt darum nicht, die Groteske durch das Koſtüm anzuzeigen und durch wenige Verzerrungen der Geſte, durch wenige Bewegungen außerhalb der normalen Linie.

Die Anlage des ganzen Tanzes und ſeiner Ausführung muß auf die Groteske geſtimmt ſein. Der der Muſik unterlegte Text wirkt ſich nur in der Vollkom-

Digitized by Google

menheit der grotesken Geste aus. Das Kostüm kommt also erst in zweiter Linie in Betracht, und, selbst unabhängig von dem Stil des Tanzes, könnte der Künstler ein unpersönliches Kleid tragen. Es wird also das Kostüm unwichtig für die Wesenheit des Tanzes, es steht außerhalb der choreographischen Einheit, die beim grotesken Tanz nur Rhythmus und Geste bilden.

Der Rhythmus bildet den Boden für die Geste. Er ist nicht innig mit ihr verschmolzen, auch unabhängig von ihm hat die Geste ihre Daseinsberechtigung. Der groteske Tanz bildet so eine Zwischenstufe zwischen dem impressionistischen und dem expressionistischen Tanz: das Kostüm, das bei der Pantomime noch wesentlich war, ist hier unwichtig und wird beim expressionistischen Tanz unnötig; die Geste, bei der Pantomime Ersatz für das rhythmische Wort, läuft hier dem Rhythmus entgegen, und wir werden später sehen, in welch unlösbarer Innigkeit beim expressionistischen Tanz Geste und Rhythmus zusammengehören.

Valeska Gert hat zum ersten Male die früher belanglosen Versuche auf dem Gebiete des grotesken Tanzes zu einer künstlerischen Form geeint. Ihre Bewegungen spiegeln die Verzerrungen des Gefühles, sie laufen dem Rhythmus entgegengesetzt, ohne daß jedoch

Digitized by Google

eine von ihnen außerhalb des Rhythmus steht und von ihm abhängig ist.

Ein künstlerisches Empfinden bäumt sich hier gegen seine Zeit auf. Die Gefühlsmäßigkeit wird verzerrt und die Gefühlswidrigkeit auf eine Norm gebracht. Die Geste steht außerhalb des Empfindens: sie steht über ihm. Denn hier wirken in gleicher Weise geistige und seelische Einflüsse auf ihre Vollkommenheit.

Das Charakteristische aber an der Kunst Valeska Gerts ist nicht das Widerrhythmische: es ist die Aufhebung des Gleichmaßes, die im Wesen jeder grotesken Kunst liegt. Der Tanz ist dem Rhythmus entgegengesetzt und kann ihn doch nicht entbehren; der Rhythmus, der selbst mitschwingt, bleibt das unbewußt Ewige; die Geste, zeitlich beschränkt und körperlich begrenzt, ist ihm in ihrer Wesenheit fremd, rückt jedoch in ein so nahes Verhältnis zu ihm, daß sie nicht mehr selbständig bestehen kann. Das Gleichmaß der Bewegung ist aufgehoben, und an seine Stelle sind Gefühle getreten, die stärker sind als alle Tradition.

Der groteske Tanz ist wesentlich auf eine leichte Musik angewiesen, deren zarte Schwingung schon äußerlich eine Groteske begründet. Die Geste wird, so grausam scharf sie auch sein muß — und die Schärfe

Digitized by Google

ſteht im direkten Verhältnis zur Zartheit der Muſik — nie den Rhythmus zerſtören. Ihre Abhängigkeit vom Rhythmus, das rhythmiſche Gefühl, das ihr innewohnt, das ſie eben nur in ihrer eigenen Weiſe offenbart, iſt viel zu ſtark und weſentlich, als daß es über das Konträre hinaus deſtruktiv ſich auswirken würde. Die Geſte iſt rein gefühlsmäßig und nur formal gedanklich beſtimmt. Das große Leid um unſere Zeit wird hier erſchöpft und erleidet eine geiſtige Beſtimmung nur in ſeiner Richtung. Der Gegenſatz zwiſchen Erleben und Erfühlen kommt zum Ausdruck, und ſeine Bodenloſigkeit wird eben angezeigt durch die groteske Geſte, die das Jenſeitige anerkennt.

Der groteske Tanz bietet uns nicht nur genug für das ſchönheitsdurſtige Auge — denn auch in der Diſkrepanz zwiſchen Rhythmus und Geſte liegt eine gewiſſe befriedigende Harmonie —: er löſt ſtarke Gefühle in uns aus und erfüllt ſomit aus Negativem heraus eine Forderung, der der expreſſioniſtiſche Tanz poſitiv gerecht wird.

Digitized by Google

Abb. 17. Clothilde von Derp

Digitized by Google

Phot. A. Binder Berlin

Abb. 18. Lucy Kieſelhauſen

Digitized by Google

Der expreſſioniſtiſche Tanz

In einer Zeit des geſteigerten Lebens, wie in der vor dem Kriege, da alle Gefühle bis zum Höchſtpunkt getrieben wurden, und man unter dem Sich-Ausleben ein Sich-Austoben verſtand, da Disharmonien des äußeren und inneren Lebens die Menſchen zerquälten, in einer ſolchen Zeit mußte der Künſtler die für ſeine Arbeit notwendige Harmonie ſchöpfen aus dem ſeeliſchen Erlebnis. Er mußte ohne Umweg über irgendwelche mit der Außenwelt zuſammenhängende Dinge ſeine Gefühle rein zum Ausdruck bringen; denn dieſe Reinheit der Gefühle mußte trüben ein Umweg, wie wir ihn beim Impreſſionismus wahrnahmen. Die impreſſioniſtiſche Kunſt ſammelte Eindrücke, nahm das rein ſinnliche Erlebnis auf und brachte es in individueller Verarbeitung zur Wiedergabe; die expreſſioniſtiſche Kunſt aber ſieht ihre Aufgabe in der Darſtellung des ſeeliſchen Erlebniſſes, das ſie rein zur Vermittelung bringt, ohne individuell-geiſtige Überarbeitung, ſei ſie nun problematiſierend, analyſierend oder ſonſt irgendwelcher Art: dem ſeeliſchen Erlebnis wird ewigkeitsgültiger Ausdruck.

Dieſe theoretiſche Darſtellung des Expreſſionismus ſtößt nun natürlich praktiſch beim Dichter, Maler,

Digitized by Google

Bildhauer, Komponisten auf Widerstand: alle diese Künstler haben bei der Ausführung ihrer Ideen technische Schwierigkeiten irgendwelcher Art zu überwinden, seien sie auch noch so klein, unscheinbar für den Beschauer: der Künstler, dem sie sich als unreine Gegenständlichkeit in die Wiedergabe des reinen Gefühles mischen, muß sie als störend empfinden. Gerade der routinierte Künstler legt Wert auf gewisse formale Dinge, die eben seine nur in ihrer Hemmungslosigkeit wirklich wesenhaften Gefühle aufhalten; der Rücksichtslose, der in der Ergießung seines Gefühlsreichtums sich durch nichts behindern lassen will, kommt wohl zu einem Resultat, das jedoch nicht den ästhetischen Ansprüchen genügt, die wir an ein Kunstwerk stellen. Ich denke hier beispielsweise an einen forcierten Futurismus, der unzusammenhängende Gestalten und Ideen wiedergibt, die so stark äußere Sinne verletzen, daß wir in der dadurch hervorgerufenen Voreingenommenheit nicht in der Lage sind, uns in das künstlerische Erleben einzufühlen.

Rein und groß kann also nur da das Gefühl zum Ausdruck kommen, wo es ungehemmt und ungehindert sich ergießen darf. Dieser Fall tritt beim Tanz ein: Der Mensch gibt die ihn bewegenden Gefühle am

Digitized by Google

reinſten — weil unvermittelt — durch die Geſte kund. Ganz einfach dargeſtellt: der Dichter, der in künſtleriſcher Erregung nach der Feder greift, der Maler, der nach dem Pinſel langt, der Komponiſt, der ſich vor das Klavier ſetzt, geben ſchon in dieſer einzigen Bewegung ihre ſeeliſche Erregung kund, drücken alſo rein hierdurch ſchon ein Gefühl aus. Alles, was ſie ſpäter nach ihrer Meinung rein aus künſtleriſchem Gefühl heraus ſchaffen, iſt ſchon nicht mehr reinſter Impuls. Der Tanz aber, angeregt durch ein ſeeliſches Erlebnis, Freude, Trauer, oder durch ein ſinnliches, Muſik oder durch ein Bild, dieſer Tanz iſt rein impulſiv.

In ſeiner primitivſten Form finden wir den expreſſioniſtiſchen Tanz bei ganz naiven Menſchen. Die Naturmenſchen, die zu irgendeiner aufreizenden Muſik — für unſer kultiviertes Empfinden gewagte — Tänze aufführen oder zu den dumpfen Klängen einfacher Fell- und Blasinſtrumente einen Entſchlafenen durch einen ſchweren, düſteren Totentanz ehren, dieſe Naturvölker tanzen auch expreſſioniſtiſch. In ihren Anfängen wenigſtens waren es dieſe Tänze; vielleicht haben die Jahrhunderte eine Tradition der Schrittzahl, der Geſten uſw. aufgeſtellt: dies ändert nichts an der prinzipiellen Feſtſtellung. — Aber auch kleine Kinder, die

Digitized by Google

die Technik des Gehens beherrschen, einen Tanz jedoch noch nie gesehen haben, machen zu einer entsprechenden Musik drehende Wendungen und entscheidende Gesten, die ihr Empfinden bei dieser Musik zum Ausdruck bringen.

Dem Alltagsmenschen, dessen Gefühlsleben Trübung in der Arbeit erfahren hat, erscheinen solche impulsiven Gefühlsäußerungen merkwürdig, bezw. kindlich. Der rhythmisch Empfindende jedoch, der sensible Nervenmensch, sieht in diesen Äußerungen etwas ihm Verwandtes, das jedoch der kulturelle Schliff und die Erziehung unterdrückt haben; denn ihm z. B. fällt es schwer, bei einem Strauß'schen Walzer ruhig sitzen zu bleiben, und er ahnt dumpf, daß die Aufregungen, die die Musik ihm im Konzertsaal bereitet, zu größten Teilen herrührt von der Unmöglichkeit, seine Empfindungen in entsprechende Bewegungen umzusetzen. (Die große Ausstattung, die für eine Oper oder ein Ballett aufgebracht wird, entspringt ähnlichen Motiven: die sinnlichen Erschütterungen, die die Musik dem Gehör der Menschen bereitet, sollen erleichtert und behoben werden durch die optischen Erlebnisse des Publikums.)—

Der berufene Künstler sieht die Erfüllung seiner Sendung in der Beseitigung rein traditioneller Kultur,

Digitized by Google

Phot. A. Binder Berlin

Abb. 19. Lucy Kieſelhauſen

Digitized by Google

Phot. A. Binder, Berlin

Abb. 20. Lucy Kieſelhauſen

Digitized by Google

die als Hindernis der Entfaltung ſeiner Kunſt im Wege ſteht. Mögen die Bewegungen, in denen er ſein künſtleriſches Fühlen zum Ausdruck bringt, der Allgemeinheit auch zuerſt lächerlich erſcheinen, jede neue Richtung hat den Kampf aufnehmen müſſen um ihre Exiſtenz. Allmählich erſt kam über das Publikum das Verſtändnis durch richtige Weiſung und Leitung von wiſſender Seite.

Der Tanzkünſtler, der durch das zum reinen Ausdruck gebrachte Gefühl den expreſſioniſtiſchen Tanz ſchafft, verfährt allerdings nicht dabei ſo wie das Kind oder der Naturmenſch: der ſenſible, feinnervige Künſtler bringt nicht durch primitive Bewegung nur einheitlich ſtarke Gefühle zum Ausdruck; er kann in der Geſte widerſpiegeln alle jene Steigerungen, die zu einem großen Gefühle leiten, alle Übergänge, die Gefühle vermitteln. Das ſtarre Feſthalten an der Form hat er abgelegt; ihm iſt die Muſik oder die ſonſtige ſinnliche Wahrnehmung Anlaß und Urſache für die impulſive Bewegung, die durch ſein reiches Innenleben zu künſtleriſcher Reife kommt. Er wird nie nach einem paſſenden Ausdruck für das ihn bedrängende Gefühl ſuchen; der Ausdruck wird in ihm *ausgelöſt*, und eben dies ſchon Vorhandene in rein künſtleriſcher Weiſe

Digitized by Google

darzuſtellen, beweiſt ſein Können. Techniſche Schwierigkeiten ſtehen ihm nicht im Wege; Bewegungen der Arme und Beine, Straffen und Erſchlaffenlaſſen der Muskulatur, die große Geſte des Körpers, ſei dies nun das In-den-Nacken-werfen des Kopfes oder ſei es ein Sprung: das alles ſind techniſche Hilfsmittel, die er benötigt, und über die er verfügt als organiſch vollkommener Menſch. In die richtigen Gefühlsmaße gebracht werden natürlich nur dieſe Bewegungen von dem Menſchen, deſſen Gefühlsreichtum in ſeiner Entfaltung vollkommen, d. h. künſtleriſch iſt. Die innerlichen Hemmungen wird er ebenfalls zur Wiedergabe bringen; denn wahr zu ſein iſt die Pflicht des Künſtlers. Gerade dem Menſchen, der von empiriſch wiſſenſchaftlicher Seite her einen ſolchen Tanz betrachtet, werden die Widerſtände, die der Künſtler empfindet, und die in ſeiner rhythmiſchen Bewegung zum Ausdruck kommen, von großem Intereſſe ſein. So kann der vollkommene expreſſioniſtiſche Tanz auch der empiriſchen Wiſſenſchaft dienen. Aber das Wichtige und Entſcheidende der expreſſioniſtiſchen Kunſt ſind nicht die Beobachtungen, die erfahrungsgemäß bei ihrer Ausübung gemacht werden: es ſind die Gefühle, die neu auf den unerlöſten Beſchauer einſtürmen, die ihn er-

Digitized by Google

Abb. 21. Valeska Gert

Digitized by Google

Phot. A. Leopold, München

Abb. 22. Valeska Gert

Digitized by Google

Abb. 23. Valeska Gert

Digitized by Google

Phot. Hugo Erfurth, Dresden

Abb. 24. Ronny Johansson

Digitized by Google

füllen und schließlich erlösen. In dem Zielpunkt der Erlösung, in der Freiheit, treffen sich der ideale Zuschauer und der Künstler, dem wiederum die Offenbarung seiner Gefühle Reinigung ist, Erlösung wird und zur Freiheit führt. Die Sinnlichkeit der Musik, ihre Lockungen für den feinnervigen Menschen lösen starke Gefühle aus: der Künstler, der Tänzer spürt hinter dem Technischen der Musik nur das rein Expressionistische auf und bringt es zur Darstellung. Das expressionistische Wollen wird sinnliches Bild als rhythmische Geste.

Der gleichförmige Rhythmus in der Musik aber, das Taktmäßige, das meist nur der Ausdruck eines ganz ausgeglichenen Gefühles ist, wird von dem Tänzer durch den einheitlichen Rhythmus der Geste dargestellt. Die Geste ist hier nur Spiegel, während sie vorhin uns als eine rein vom Gefühl bedingte Bewegung erschien. An impulsiver Kraft aber hat sie nichts verloren: die Erregung, die die stürmische Geste verlangte, ist abgeebbt und nun ausgeglichen; wiedergegeben wird sie durch die geruhigte und gemäßigte Bewegung. Was beim Ballett-Tanz zu tadeln war: der durch die Tradition festgelegte Schritt, was bei dem impressionistischen Tanz auffiel: die Bewegung, die geistig vorgeschrieben war —

Digitized by Google

hier kommt sie nicht in Betracht: die Auffassung der von Allem gelösten Bewegung rein äußerlich sowohl, als auch in ihrer innerlichen Unabhängigkeit, sie allein benötigt der Tänzer, der seine Gefühle rein und unvermittelt zum Ausdruck bringen will.

Die Gedanklichkeit wird nicht nur vermieden, sie wird gescheut: der Künstler tanzt eine Musik schon das erstemal in derselben rhythmischen Form, im selben Ausdruck der Geste, wie bei der endgültigen Vorführung. Die unzähligen Proben, die zwischen dem gefühlsmässigen Erfassen einer neuen Musik und der Aufführung des Tanzes vor dem Publikum liegen, sind notwendig nicht zur Einbeziehung wirksamer Gesten, sondern allein um das Formale des Tanzes auszugleichen. Nur durch eine gewisse Kongruenz zwischen Gefühlsinhalt und formaler Vollkommenheit erreicht das Kunstwerk seinen Gipfelpunkt als ästhetische Einheit.

Ebenso wie in der Dichtkunst, in der Musik und in der Malerei, wovon ich schon oben sprach, gibt es natürlich auch unter den expressionistischen Tanzkünstlern welche, die das Formale verschmähen und die Erfüllung ihrer künstlerischen Sendung nur in dem reinen Ausdruck ihrer Gefühle durch die unvermittelte Geste sehen. Ihre Vorführungen sind interessant, jedoch nicht im

Digitized by Google

Phot. Goodwin, Stockholm

Abb. 25. Ronny Johansson

Digitized by Google

Phot. Setzer, Wien

Abb. 26. Joachim von Seewitz

Digitized by Google

Stande, ſtarke Gefühle bei dem Zuſchauer auszulöſen, ihn zur Erlöſung zu führen; denn das äſthetiſch Vollkommene, das gerade anzieht, fehlt ihrer künſtleriſchen Exekution. Im vollkommenen expreſſioniſtiſchen Tanz dürfen nicht die einzelnen Gefühle losgelöſt ſtark zu uns ſprechen, nicht das rein Menſchliche darf zum Ausdruck kommen — das uns wohl berühren, jedoch nie ergreifen könnte —: auf uns einwirken muß ſtets die Allmacht der Gefühle, das Übermenſchliche, das uns alle leitet und führt. Dieſe Allmacht wird das Gräßliche klären und die alltägliche Freude ins Erhabene ſteigern; denn eben Dies, was wir von der Kunſt fordern, iſt: Steigerung der Gefühle über das allgemein Menſchliche hinaus, die Befreiung von irdiſcher Qual und Alltagsſchwere. Dem Beſchauer darf deshalb der Tänzer nicht mehr Perſönlichkeit ſein, er iſt nur noch Mittler und Diener der Gefühle. (Der Dichter iſt von der Dichtung losgelöſt, der Komponiſt von ſeiner Muſik, der Maler von ſeiner Leinwand. Der Tänzer aber, der Interpret und Schöpfer zugleich iſt, muß ſo aufgehen in ſeinen Gefühlen, daß man den Eigenwillen der Perſönlichkeit, der der Vollkommenheit der Kunſt im Wege ſtände, nicht mehr ſpürt.) Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß die Interpretation durch eine reizvolle Perſon gefördert wird:

Digitized by Google

denn dem Zuſchauer geht die äſthetiſche Einheit eines Werkes leichter ein durch einen reizvollen Mittler; aber es iſt ſchwer, von ſchönen Frauen — und Tänzerinnen ſind immer ſchön — zu verlangen, daß ſie den Reiz ihrer Perſönlichkeit zurücktreten laſſen hinter der Ausübung ihrer künſtleriſchen Pflicht. Ebenſo ſchwer aber iſt es für den Alltagsmenſchen, dem guten Willen, den die Künſtlerin hat, entgegenzukommen: er will die Augenweide; Gefühle, die ihm Ballaſt ſind, achtet und ſchätzt er auch nicht bei anderen. Aber er iſt auch nicht der ideale Zuſchauer; dieſer wird ſtets nur das künſtleriſch Wertvolle anerkennen wollen und die Materie des Körpers iſt ihm im Wege, ein Ballaſt, den er über Bord wirft. Er fühlt:

Wenn ſich der Leib vom Leibe wendet,
Sind wir dem großen Ziele nah. —

Er will nur die Entfeſſelung ſeiner ſtummen Sehnſucht und das Hinüberragen zu großen Zielen: er begehrt nicht den Beſitz; die Schau ins weite Land, mit der er ſich begnügt, iſt ihm Erfüllung. Die Zeit ſchwindet ihm, und er geht auf in der heiligen Zeitloſigkeit, die die Kunſt ihm bietet. Der Gefühlsreichtum, der auf ihn einſtrömt, erfüllt ihn: ſeine Gedanklichkeit, die mit dem Alltag eng zuſammenhängt, iſt ausgeſchaltet.

Digitized by Google

Die Kunſt tritt aus ihrer Erhabenheit heraus, ſie ſpricht zu uns, und wir fühlen den Anteil des groſſen Zeitbewegenden, das auch uns erſchüttert in ihr. — Wir ſtehen hier nicht vor Bildern alter Meiſter, die uns groß und ſchön dünken, die uns aber nicht bis ins Tiefſte aufrütteln, weil ſie aus den Bewegungen einer Zeit geboren ſind, die uns fern liegen: hier fühlen wir unſer Leben, unſere Freude, unſere Not, alles, was uns bewegt. Und der Anteil, den wir an dieſer Kunſt nehmen, iſt nichts anderes als der Anteil, den wir an unſerem Leben nehmen. Denn auch unſer Leben, wie dieſe Kunſt, iſt aus dieſer Zeit geboren: wir ſind nicht objektiv Schauende mehr, wir erleben mit; und der Künſtler, der die Gefühle unſerer Zeit mitteilt, ſeiner Zeit, ſeine eigenen Gefühle, dieſer Künſtler, der in ſeinem Werke aufgeht, iſt unſer eigenes Ich, das ſich wieder lebt.

So geht, rein nervenhaft, der Künſtler im Rhythmus auf; vollkommen ſteht ſeine Geſte in deſſen Bann: jede Bewegung iſt rhythmiſch bedingt. Die Geſte, als gefühlsmäßige Ueberſetzung des Rhythmus, iſt einfach und klar, weil ihr nur dieſe eine, hier von ihr dargetane Löſungsmöglichkeit bleibt.

In einem ſolchen Tanz, der gefühlsmäßig iſt und in das Gefühl der Beſchauer eingehen will, darf das

Digitized by Google

Koſtüm nicht als ſinnliche Merkwürdigkeit Erregungen hervorrufen, die von der künſtleriſchen Darſtellung ablenken. Das Koſtüm darf alſo auch nicht rhythmiſch — wie beim Ruſſiſchen Ballett — ſich in den Tanz einfügen wollen; denn es würde durch dieſe Stellungnahme zwiſchen Rhythmus und Geſte der eindringlichen Unmittelbarkeit der Geſte ſchaden. Es darf aber auch nicht Mittler ſein wollen zwiſchen Künſtler und Zuſchauer, weil es ſo, als berechneter Faktor, wiederum die Gedanklichkeit in ſtörender Weiſe einbezöge. Das Koſtüm im expreſſioniſtiſchen Tanz muß als unſinnliches Element wirken und außerhalb der Tanzeinheit ſtehen. Ich glaube hierdurch ſchon ausgedrückt zu haben, daß ich auch den Nackttanz hier nicht für angebracht halte. Ganz allein aus Rückſicht auf die Zuſammenſetzung des Publikums, das ſich wohl kaum abſtrahieren könnte von jener Sinnlichkeit, die der nackte Körper erregt. Aus dieſem Grunde verwerfe ich auch unvollkommene Gazeverhüllungen und das Trikot. Der expreſſioniſtiſche Tanz ſoll getanzt werden in einem Koſtüm, das unauffällig wirkt und nirgendwo ſtört: alſo weder den Tänzer in ſeiner Bewegungsfreiheit, noch den Rhythmus in ſeiner Wirkung, noch das Publikum in ſeiner Hingabe.

Digitized by Google

Phot. Setzer, Wien

Abb. 27. Lo Hesse und Joachim von Seewitz

Digitized by Google

Phot. Setzer, Wien

Abb. 28. Joachim von Seewitz
Kostümentwurf: W. Schnackenberg

Digitized by Google

Auf eine ſolche Weiſe kann Gefühlsmäßiges hemmungslos und rein zum Ausdruck gebracht werden, kann jede Störung durch Aeußerlichkeiten gebannt werden. — Die unerhörten Erregungen, in die uns ein idealer expreſſioniſtiſcher Tanz verſetzt, beweiſen die Richtigkeit der Forderungen, die hier — hauptſächlich an das Koſtüm — geſtellt ſind. Die Wirklichkeit des Alltags werden wir erſt dann überwunden haben, wenn wir lernen, auf jede Forderung traditioneller oder urperſönlicher Art zu verzichten: künſtleriſch ſein heißt, überzeitlich, überperſönlich fühlen. Wahre Kunſt ragt über den Rahmen jeder Beſchränkung.

Wollen wir der Forderung der neuen Kunſtform, die unſerem Kulturempfinden entſpricht, gerecht werden, ſo müſſen wir vor allem uns zu einer wahren Empfindung unſerer Kultur durchringen. Wir müſſen uns befreien von den Vorurteilen, in denen wir erzogen wurden, und in denen wir uns zu leben gewöhnten.

Aus ſolcher Empfindung heraus wächſt wahres Verſtändnis: dem Schaffenden für Das, was er der Kunſt ſchuldet, dem Empfangenden für Das, was er von der Kunſt fordern muß. Nur jener Kritiker kann gerecht ſein, der von der Größe ſeiner Forderung über-

Digitized by Google

zeugt ist. Eine solche Ueberzeugung aber ist undenkbar ohne die Voraussetzung vollkommenen Aufgehens im kulturellen Zeitempfinden.

Es wäre unsinnig, stellte man solche Forderungen auf, die sich praktisch nur negativ bewährten. — Von den unzähligen Tanzkünstlern, die heute ihren Tanz als rein gefühlsmäßig entstanden sehen, habe ich Viele in diesem Buche nicht erwähnt, Einige unter ausführlicher Begründung in den beiden vorigen Kapiteln besprochen, und nur von Wenigen kann ich hier sagen, daß sie den prinzipiellen Forderungen des expressionistischen Tanzes entsprechen. Nicht alle in gleichem Maße. Gemeinsam ist ihnen das unendliche Gefühlserleben des Rhythmus: je weniger sie Dies erkannten und sich seiner Wirkung bewußt wurden, um so mehr konnte jener letzte Rest von Gedanklichkeit aus dem Tanz geschieden werden. Die Existenz dieser Gedanklichkeit unterscheidet in ihrer Auswirkung diese Künstler: immer und immer wieder sucht der Künstler aus der Bahn des Instinktes abzuweichen, weil er in irdischer Befangenheit geistige Auswirkung als bedeutendste Kulturempfindlichkeit betrachtet.

Und zwar ist Dies nicht jene geistige Auswirkung, die spontanes Gefühl in Handlung umsetzt, nicht das

Digitized by Google

vergeiſtigte Gefühl der Aktiviſten, ſondern eine Gedanklichkeit, die die Spontanität des Gefühles hemmt. Auch Ronny Johanſſon iſt nicht ganz frei von ihr. Trotz der ſtarken Bewegtheit ihres Tanzes ſpürt man immer und immer wieder eine vermittelnde, hirnliche Tätigkeit heraus. Aber ihr Tanz hat jenen ſtarken Schwung, der große Hinderniſſe überwinden kann. In ihm ſind die Anſätze zu Außergewöhnlichem, weil die Tänzerin jene große Sehnſucht hat, die nimmer an dem Ziel verzagt. Das Einzigartige an Ronny Johanſſon iſt die Energie, die alle äußerlichen Hemmungen überwinden will, die Energie, die ſich ſelbſt der Technik unterordnet, um ſie hernach deſto ſicherer meiſtern zu können. Ihr großes Streben geht danach, die Linie des Tanzes aufzuzeigen, die Richtung des Rhythmus in eine einzige klare Linie zu bringen. Bemerkenswert iſt hier die Geſte, mit der ſie die Linie ſteigert und erhebt: ſie iſt ſtark und überzeugend. Vollkommen unter ſie ordnet Ronny Johanſſon das Koſtüm: es iſt ſchlicht und einfach und vollkommen nur ſinnfällige Beigabe, die nicht die Note des Tanzes beſtimmt, ſondern von ihr beſtimmt wird.

In Ronny Johanſſon offenbart ſich die Demut eines wahren Künſtlers: ihr perſönlicher Wille ſcheidet

Digitized by Google

beim Tanze aus und ſie iſt allein darauf bedacht, ihn aus dem muſikaliſchen Rhythmus heraus zu ſchaffen. Aber dieſe Bedachtſamkeit entſpringt dem Geiſte: ſie iſt Hemmung. Nur wo der gleitende Rhythmus ganz in dem Empfinden der Tänzerin aufgeht, iſt nichts mehr von dieſen Hemmungen zu verſpüren, und rein und klar wird hier der Tanz eine Schöpfung des Rhythmus allein. Es entſteht dann aus dem Rhythmus eine Bewegungsreihe, die erhebend und erlöſend wirkt, weil ſie vollkommen dem Unterbewußtſein entſtammt, und weil ihr jede Bedachtſamkeit fern liegt. Ihrer ganzen Gefühlsmäßigkeit nach mangelt Ronny Johanſſon eine Pathetik, die die Geſte erſtarren läßt. Ihr Ziel und ihr Können iſt die bewegte und befreiende Geſte, der Unmittelbarkeit ihres Tanzes aber und der vollkommenen Befreiung durch ihn ſteht die unbewußt eindringende Gedanklichkeit im Wege.

In den Tänzen des feinnervigen Joachim von Seewitz kommt das Suchen nach geiſtigen Stützpunkten nur in dem Koſtüm zum Ausdruck, das, noch unfrei, Verbindung ſucht mit dem Publikum und als allzu ſinnfällige Beigabe erſcheint. Es iſt aufpeitſchend und kann darum leicht ſtörend wirken in der rhythmiſchen Harmonie, die den Tanz durchfließt. Aus ihrer

Digitized by Google

Phot. A. Binder, Berlin

Abb. 29. Anita Berber

Digitized by Google

Phot. Brockhus, Bremen

Abb. 30. Hannelore Ziegler

Digitized by Google

ruhevollen Schönheit fällt weder die verblüffend ſchnelle Bewegung noch eine Geſte, die nach irgendwelchen fernen Geſtirnen zu greifen ſcheint. Selbſt das Unmöglichſte wird hier natürlich, weil es wahrhaft empfunden iſt. Die Geſte wird nirgends zur Gebärde. Sie ſpricht nicht: ſie funkelt. Ein ſtrahlendes Temperament bricht ſich hier Bahn, ohne ſeine Perſönlichkeit in mehr zum Ausdruck zu bringen, als im empfundenen Rhythmus. Das Neue im Tanze Joachim von Seewitzens war der Witz: ein Sprung, eine Bewegung, die man als improviſiert anſehen mußte, die einer plötzlichen Eingebung entſprang. Dem Tanze jedes Künſtlers, der nach irgend einer Richtung hin ſich geiſtig auf die Note ſeiner Vorführung einſtellt, konnten ſolche Bewegungen aus dem Stegreif gefährlich werden. Für Joachim von Seewitz aber iſt jeder Tanz nichts anderes als eine Stegreifdichtung. In ihm ſprüht er die Luſt momentaner Empfindung aus, aus ihm ſpricht zu uns rhythmiſch angeregter Impuls.

Nur manchmal — in jenen Tänzen, in denen Lo Heſſe mehr als nur Partnerin für ihn iſt — lernen wir die irdiſchen Gebundenheiten ſeines Tanzes kennen. Man ſpürt, wie ſehr Einzelnes auf ihm laſtet, von dem er ſich nur durch die Plötzlichkeiten der Beweg-

Digitized by Google

ungen befreien kann oder durch die Geſte, von der ich ſchon oben ſprach. Sie iſt bezeichnend für ſeinen Tanz, durch ſie wird er außerordentlich. Die Knabenhaftigkeit der Bewegung, die im Rhythmus zu leichter Rundung anſchwillt, wird plötzlich durch dieſe unmenſchliche Geſte aus jeder Geſchloſſenheit geriſſen und löſt ſich leicht und klar im Rhythmus auf. Die Bewegung kann alſo bei Seewitz nicht in einer beſtimmten Form bleiben, auch nicht in eine ſolche gedrängt werden, wenn anders nicht ſein Tanz ſeine Eigenart verlieren ſoll. Dieſe beruht ganz und gar nicht auf einem Einſetzen der Perſönlichkeit oder dem Durchſetzenwollen eines Willens, ſondern nur auf der Wiedergabe der urperſönlichen Empfindungen des Rhythmus. Die ganze Reihe der Bewegungen in dieſem Tanz will nichts Anderes künden, als Unterwerfung unter den Rhythmus und durch ſie erlangte Freiheit. Dieſe aber kündet die Geſte. Geboren aus Inſtinkt und göttlicher Erhebung, ragt ſie weit über alles Irdiſche hinaus. In ihr verbindet ſich letztes und erſtes menſchliches Fühlen zum Ausdruck einer unerhörten Empfindung. Aber man darf nicht glauben, daß ſie irgendwo, willkürlich geſteigert, über die Machtſphäre des Rhythmus hinausgeht. Man fühlt, wie innig ſie an des Rhythmus

Digitized by Google

Herrschaft glaubt, und ihre Herbheit und ihre Stärke sind vielleicht gerade in ihrer Abhängigkeit und Unbewußtheit begründet.

Weich, fließend und leicht, scheint die ganz in Fraulichkeit aufgelöste Geste der Anita Berber einen Gegensatz hierzu zu bilden. Wir spüren aus ihr heraus, wie sehr die Künstlerin sich in den Rhythmus einfühlen will, wie sehr sie auch mit außergefühlsmäßigen Mitteln danach strebt, im Rhythmus aufzugehen. In gewisser Beziehung scheint sie uns also jenen Tänzerinnen verwandt, aus deren Tanz wir eine gesteigerte Gedanklichkeit herausspürten. Bei ihr aber herrscht nicht das Streben nach einer Ausdrucksmöglichkeit: aus dem Tanz der Anita Berber spricht die Sehnsucht nach dem Erlebnis. Ihr Tanz verkörpert ein gesteigertes Gefühl, dessen Sehnsucht ins Bewußtsein getreten ist. Sie weiß selbst um die Weichheit ihrer Bewegung, um ihre Hingabe an den Rhythmus, und steigert sich in der Ekstase in eine weiche Aufgelöstheit hinein, die der jungfräulich herben Geschlossenheit ihrer Glieder fremd ist. Ihr Tanz aber wird darum nicht unwahr. Wir fühlen nur aus ihm eine gewisse Befangenheit der Sehnsucht: in das Leben der Künstlerin ist noch nicht jenes große Erlebnis getreten, jene erfüllende Liebe oder

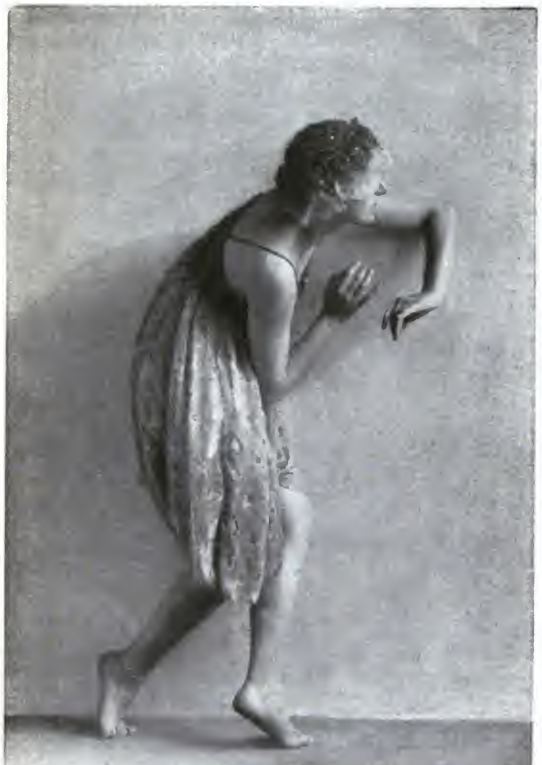
Digitized by Google

jenes sehrende Verzichten, das die Reife der Kunst bedingt. Ihr Tanz ist nicht die Sehnsucht, die aus dem Erleben erwächst, sondern eine, die der Traum gebar. So geht nicht der Rhythmus ein in das Erlebnis, sondern der Traum sucht im Rhythmus seine Erlebensmöglichkeit.

Ihr Tanz ist vollständig unbeeinflußt von der Schule der Rita Sacchetto, der sie entstammt; nichts haftet ihm an von der pathetischen Feierlichkeit, die sich in echt ballettmäßiger Art mit geläufiger Sinnfälligkeit der Auffassung verbindet. Der Tanz Anita Berbers ist frei von jedem Vorurteil; aber er ist sich allzu sehr bewußt dieser Freiheit. Dies ist — äußerlicher — die Ursache ihrer Suche nach dem Erlebnis im Tanz. Die Befreiung, die ihr der Tanz bringen soll, scheint ihr gewiß, und sie rechnet damit. Hier also tritt das seelische Resultat schon als Faktor in die Berechnung: die Impulsivität des Tanzes ist nicht gestört, obwohl sie bewußt ward, aber sie ist durch ihre Bewußtheit eingeengt.

Aus all diesen Gründen hat die Geste der Anita Berber nicht jene befreiende Majestät, wie sie der ideal expressionistischen Geste eignet. Die Geste hebt nicht über alles Irdische hinaus, elementar, wie sie selbst ist,

Digitized by Google



Phot. Brockhus, Bremen

Abb. 31. Hannelore Ziegler

Digitized by Google

Phot. Elsbeth Gropp, Köln

Abb. 32. Hannelore Ziegler

Digitized by Google

ſondern ſie ſchmeichelt das erdenhaft Vergängliche den Sinnen der Zuſchauer ab und erhebt erſt allmählich die von ihrer Laſt Befreiten. Weil die Tänzerin weiß um die Macht ihrer Geſte, weil ihr die Erlebensmöglichkeiten durch dieſelbe ins Bewußtſein getreten ſind, hat die Geſte den ihr weſenhaften Hauch des Unirdiſchen verloren.

Anita Berbers Tanz aber drückt ſich weſentlich eigentlich nicht in der Geſte, der betonten Bewegung aus, ſondern in der fließenden Bewegung, deren Reihe hier den Tanz bildet. In dieſer Bewegung iſt ein neues Leben: das Leben des tief empfundenen Rhythmus, der im Tanz zum Bild wird und durch den Tanz neu und groß in den Beſchauer eingeht. Kann auch die Geſte ihn nicht geſtalten, ſeine Größe voll und ganz zum Ausdruck bringen, ſo geſtaltet er ſich doch ſelbſt in der Tanzbewegung, die in weicher Schmiegſamkeit ſich ihm ganz ergibt. — Was an Äußerlichkeit dem Tanz Anita Berbers noch anhaftet, iſt ſo unbedeutend, daß es manchmal allein im Koſtüm ſtörend wirkt. Die Bevorzugung der Seide im Tanzkoſtüm hängt mit jener Gefühlsſteigerung zuſammen, von der ich oben ſprach. Anita Berber beſtätigt äußerlich das nur traumhaft in Erſcheinung getretene Erleben. Sie ſteigert ſich

Digitized by Google

auch durch das Kostüm über sich selbst hinaus, ohne sich bewußt zu werden, wie sehr jede in Erscheinung tretende Äußerlichkeit die Grenzlinien ihrer Geste verkürzt. Im Fehlen dieses Bewußtseins liegt ein Teil der Bedeutung des Tanzes; andernfalls führte dies zu einem Resultat, das sich aus einer vollkommen richtigen Einschätzung gewisser expressionistischer Faktoren ergibt, zu einem artistischen Expressionismus also, der bislang noch der Tanzkunst fremd ist.

Seine relativ vollendetste Form findet der expressionistische Tanz in den Tänzen Hannelore Zieglers, die meines Erachtens überhaupt die bedeutendsten Tanzschöpfungen unserer Zeit sind. Von ihnen zwar wird nicht eine Umwälzung des Tanzes in einer bestimmten technischen Richtung ausgehen, wie vom Russischen Ballett, denn sie sind nicht eine Neuschöpfung aus der Technik des Tanzes her, sondern entstanden allein aus wahrhaftem Kulturempfinden; eben darum aber kann auf sie als künstlerisch bedeutsame Leistung unserer Zeit nicht stark genug hingewiesen werden.

Von Anita Berber bis zu Hannelore Ziegler ist äußerlich kein allzu weiter Weg; innerliche Gegensätze aber klaffen zwischen Beider Kunstempfinden und der Stellungnahme des Gefühles zum Rhythmus. Hanne-

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

lore Ziegler empfindet den Rhythmus unvermittelt: er ſetzt ſich bei ihr in Tanzbewegung um, ohne von irgendeiner Seite her beeinflußt zu ſein, wie auch ihr Gefühl vollſtändig — d. h. ohne jede willkürliche oder bewußte Steigerung — aufgeht in dem Rhythmus. Sie empfindet den Tanz unkörperlich, weil er Unkörperliches zum Ausdruck bringt. Rhythmus und ſeeliſche Schwingung ſind ihr eins. Sie iſt deshalb nicht auf einen gefühlsmäßig begrenzten Kreis von Muſikſtücken angewieſen. Sie tanzt nicht das in der Muſik zum Ausdruck kommende Erlebnis: ihr Tanz ſpiegelt allein das ſich im Rhythmus auswirkende Leben. Sie kann darum den Radetzky-Marſch tanzen: für ſie und den Zuſchauer iſt es nicht mehr der alte Soldatenmarſch, an den irgendwelche Erinnerungen perſönlicher oder hiſtoriſcher Art ſich knüpfen, er iſt jetzt neu, weil er, unabhängig von jeder Tradition, als rein rhythmiſches Kunſtwerk empfunden wird. Zum erſten Male ſpüren wir, wieviel Wärme, Liebe, Grazie und Schalkhaftigkeit in ſeiner Vitalität ſteckt. Er iſt in Hannelore Zieglers Empfindung frei von jeder Pathetik; allein das klaſſiſche Pathos wird von ihr aus dem Marſche herausgefühlt und geſtaltet ſich zu einer Geſte, die groß und erhaben die Allgewalt des Rhythmus feiert.

Digitized by Google

Kraftvoll und geschmeidig ist die Geste Hannelore Zieglers, weit die Körperkraft der Künstlerin übersteigend, sodaß man sich wundern muß, daß diese Geste den Knabenkörper der Tänzerin nicht umreißt oder doch gar ihn aus der rhythmischen Einheit wirft. Aber dieser Geste und ihrer Kräfteauswirkung hält, der Tänzerin unbewußt, das Gleichgewicht die Schnelligkeit der Tanzbewegung, die die Gewalt der Plötzlichkeit der Geste mindert. Diese Tanzbewegungen widersprechen aller Konvention und streifen mitunter in ihrer verblüffenden (und ungesuchten) Originalität die groteske Linie. Das Erleben gewann in ihnen eine neue Form, die einzig mögliche, weil sie die wechselnde Empfindung des Rhythmus wiedergeben kann.

Es wäre ein großer Fehler, von einem Stil Hannelore Zieglers zu sprechen, denn das Stilistische des Ausdrucks oder der Form oder der Bewegung würde eine gewisse geistig modellierende Tätigkeit voraussetzen, die jedoch ihren Tänzen vollkommen fehlt. Gerade so unabhängig, wie von der Tradition des Tanzes, wie von gedanklichen Ueberlegungen sind diese Tänze losgelöst von gefühlsmäßigen Voraussetzungen: die Basis dieses Tanzes ist der Rhythmus; nicht eine gefühlsbetonte Persönlichkeit setzt sich für ihn ein,

Digitized by Google

ſondern ein Menſch, der erſt Perſönlichkeit wird durch ſeine Empfindſamkeit für den Rhythmus.

Das Koſtüm Hannelore Zieglers iſt in vielen Fällen ideal zu nennen: ein leichter, anſpruchsloſer Kittelrock, der nirgendwohin eine Note bringen, nicht einmal ſinnfälliges Requiſit ſein will, ſondern ganz allein darauf bedacht iſt, nirgends zu ſtören durch Farbe und Schnitt. — Dies beſcheidene Koſtüm hat für die Tänzerin nichts ſonderlich Verlockendes: darum läßt ſie ſich allzu leicht verleiten, irgend eine Stimmung im Koſtüm zu betonen, oder durch das Koſtüm eine Tanzweiſe zu unterſtreichen, welch letzteres natürlich eine Anpaſſung der Tanzbewegung an das Koſtüm nach ſich zieht.

Sind dieſe letzten, rein äußerlichen, Hinderniſſe — Ueberbleibſel konventionellen Empfindens — geſchwunden, ſo bleibt uns das ungetrübte Bild des Rhythmus im Tanz. Die ſtarke Empfindſamkeit der Künſtlerin bleibt dann vielleicht nicht mehr abhängig vom Rhythmus der Muſik allein und auf den neuen Wegen, die ſie angebahnt, folgen ihr Jünger nach.

Bis einſt — in einer neuen Kulturepoche — der expreſſioniſtiſche Tanz nicht mehr den Sehnſüchten

Digitized by Google

entſpricht und er abgetan wird, weil er ſeine Sendung erfüllt hat. Nichts aber wird als Zeugnis dieſer Sendung bleiben: die Tragik der Tanzkunſt iſt, daß ſie keine bleibenden Werte hinterlaſſen kann.

Digitized by Google

Anhang:
Über das Tanzkostüm von Ernst E. Stern

Im Anfang war der Tanz — ein impulsives Ausdrucksmittel erotischer Empfindung. Wie stark Impulsivität des Tanzes zu seinem Wesen gehört, ist an anderer Stelle dieses Buches bereits gesagt worden; der expressionistische Tanz, zu dessen Wesenheit ja die unmittelbare Wiedergabe des empfundenen Rhythmus gehört, ist nichts absolut Neues: der Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart liegt nur in der Empfindung der jeweiligen Künstler und Zuschauer.

Die Verfeinerung unseres erotischen Empfindens bedingte naturgemäß eine Popularität des Tanzes. Der Künstler vor allem fand in ihm am stärksten den Spiegel des Altruismus seiner erotischen Empfindung. Restlose Hingabe forderte diese an das Kunstwerk, und diese Hingabe fand ihren präzisesten Ausdruck im Nackttanz. — In der Entstehungszeit des Tanzes entbehrte der Tänzer jeglichen Kleidungsstückes. Hilfsmittel, aber niemals Bekleidungsstücke, waren höchstens hauchdünne Schleier. Aus der Gewohnheit und aus der dadurch entstandenen Sucht nach neuen Reizmitteln entstand das Tanzkleid. Erst als einfaches, bis nahezu an die Knie reichendes

Digitized by Google

ärmelloſes Kittelchen, um das in der Hüftengegend ein Stoffgürtel geſchlungen wurde, wuchs es ſich aus bis zu dem heutigen, mit allem Raffinement gearbeiteten Tanzkoſtüm. — —

Bei der Schöpfung eines Tanzkoſtüms ſpielen zwei weſentliche Faktoren mit: Einfühlung in die Perſon des Tänzers und reſtloſes Verſtehen der zu tanzenden Muſik. Danach richtet ſich Form und Farbe. Der Zeichner eines Tanzkoſtüms muß alſo pſychologiſche und muſikaliſche Gaben beſitzen, um über der Materie ſtehen zu können. Dieſe Vorausſetzung kommt allerdings nur für den rein gefühlsmäßigen Tanz in Frage. Der ehemals populäre Kunſttanz, der Spitzentanz in der Zeit der großen Primaballerinen, ſtellte keine derartigen Anſprüche, denn hier gab es keine Koſtümfrage: Ballettröckchen blieb Ballettröckchen, in welcherlei Variationen es auch auftrat, und Sereniſſimus war's zufrieden, wenn der Rock ihm die Würze des Witzes ſchien. — Der Phantaſie des modernen Koſtümzeichners bleibt es überlaſſen, zu ſchaffen, was ſein Empfinden ihm eingibt. Zwei Punkte ſind es, die aber beſondere Beachtung finden müſſen: Betonung des Körpers und der Muſik. Erſtere durch die Form, letztere durch die Farbe. Raffinierteſte Einfachheit zeigt die beſten Wirkungen: das

Digitized by Google

Koſtüm ſoll niemals übertönen, niemals darf es aufdringlich ſein. Der Körper tanzt und nicht das Koſtüm; denn dies iſt nur ſinnfällige Zutat.

So paradox es klingen mag: der Körper iſt die Seele des Tanzes. Er iſt Vermittler jener Empfindungen, die den Tanz zum Erlebnis machen. Eine Spitzentänzerin wird uns ſeeliſch nie etwas zu ſagen haben, denn ſie überträgt ihre Empfindungen auf die Technik in ihren Beinen, veräußerlicht ſie ſomit und erregt höchſtens Bewunderung. Eine moderne Tänzerin aber, deren Tänze Tanzdichtungen ſind, ſpricht zu uns durch ihren ganzen Körper. Niemals kann der Tanz reiner und ſtilvoller verinnerlicht werden, als wenn er uns hüllenlos den (gut gewachſenen) Körper zeigt. Auch dieſe Phaſe des Tanzes wird wiederkommen. Solange aber dazu noch die Vorausſetzungen fehlen, iſt es Aufgabe des Künſtlers, Tanzkoſtüme zu ſchaffen, die die reinen Linien des Körpers nicht verzerren.

Nur ſo kann der Tanz zur Offenbarung werden.

Digitized by Google

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1: Elsa und Berta Wiesenthal
„ 2: Grete Wiesenthal
„ 3: Lillebil Christensen
„ 4: Solveig Oderwald
„ 5: Ernst Matray und Katta Sterna
„ 6: Susi Viola
„ 7: Lucie Hertel
„ 8: Anna Pawlowa
„ 9: Ernst Matray und Katta Sterna
„ 10: Sent M'ahesa
„ 11: Sent M'ahesa
„ 12: Erna Bertini
„ 13: Lo Hesse
„ 14: Lo Hesse
„ 15: Clotilde von Derp
„ 16: Clotilde von Derp
„ 17: Clotilde von Derp
„ 18: Lucy Kieselhausen
„ 19: Lucy Kieselhausen
„ 20: Lucy Kieselhausen
„ 21: Valeska Gert
„ 22: Valeska Gert
„ 23: Valeska Gert

Digitized by Google

Abb. 24: Ronny Johansson
„ 25: Ronny Johansson
„ 26: Joachim von Seewitz
„ 27: Lo Hesse und Joachim von Seewitz
„ 28: Joachim von Seewitz
„ 28: Anita Berber
„ 30: Hannelore Ziegler
„ 31: Hannelore Ziegler
„ 32: Hannelore Ziegler

Digitized by Google

Druck: Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn

Digitized by Google

Bücher aus dem Delphin-Verlag

Digitized by Google

Eben ist erschienen:

Max von Boehn

Bekleidungskunst und Mode

Mit 135 Abbildungen

In Pappband M. 12.—, in Halblederband M. 16.—

Der bekannte Kostümhistoriker führt uns diesmal nicht, wie wohl sonst schon, in den bunten amüsanten Blumengarten irgend einer Zeitmode, sondern auf eine höhere Warte, von der wir wie mit einem Blick das ganze Gebiet der Kleidung übersehen. Der innige Zusammenhang der Kleidung mit allen Gebieten des menschlichen Daseins wird lichtvoll und geistreich erörtert, die Mode und ihr Einfluß auf die Bekleidungskunst werden treffend charakterisiert und am Schluß des Buches wird in einem ebenso interessanten wie nachdenklichen Kapitel das Fazit aller Bestrebungen der Gegenwart gezogen. Die aus den Modehänden des Verfassers sattsam bekannten Vorzüge eines flüssigen Stils, einer witzigen, mit Anekdoten gewürzten Darstellung eignen auch diesem neuesten Werke Max von Boehns.

Die zahlreichen Bilder, die er seinem Buche beigegeben hat, sie beginnen in unvordenklicher Zeit, um bis auf die allerneuesten Modeschöpfungen herunterzugehen, geben dem Band einen ganz eigenen Reiz und beleben den Text in ebenso fesselnder wie ansprechender Form.

Delphin-Verlag München

Digitized by Google

Eben ist erschienen:

Kastan und die Dirnen

Roman von A. M. Frey

Geheftet M. 5.—, gebunden M. 7.—

Neben der Dame, die eine Dirne ist, wankt der Verstümmelte. Hinter der Dirne, die ihr Herz nicht begreift, duckt sich der Zuhälter. Fragen des Dirnentums werden laut — Dinge, die in kommenden Tagen einer neuen Menschengemeinschaft dringender rufen werden als je vorher. In dem Roman lebt Rohes neben ganz Zartem, Traumhaftes neben Grellem und grausige Komik, die der Dichter meisterhaft aus dem gewagten Stoff herausgeholt hat.

Im 6.—10. Tausend erscheint:

Der Anfang

Roman von Hanns Johst

Geheftet M. 6.—, gebunden M. 8.—

„Sich selbst zu finden, mit diesem einzigen Ziel zieht hier der junge Mensch ins Leben hinaus, erst in die Hörsäle, die ihn in Paragraphen verstricken, dann in die Kneipen der Studenten, die ihn an Biertischen ermüden, dann in die Freuden der Venus, deren Verwandlungen ihn locken, dann in die Kanzleien der Theater, deren Prosa ernüchtert, und endlich in die Einsamkeit eines Poetenstübchens, aus dem zum Schluß junger, glücklicher Lichtschein fällt.“ Dr. Heinz Stolz i. d. Düsseldorfer Nachrichten

„Die Wollust des Jungseins hat dieses Buch gezeugt. Das ist es, was dieses Buch unwiderstehlich macht: Das Atmen, das Pulsen, der Rhythmus einer jugendlichen ekstatischen Seele.“ Hans Franck in Frankfurter Nachr.

Delphin-Verlag München

Digitized by Google

Im 32. Tausend ist jetzt erschienen:

Neues von Spitzweg

Gedichte und Briefe

Mit 43 Kupferdruckbildern und Zeichnungen

In hübschem Pappband M. 3.50

„Ein reizendes Buch voll schalkhaften, sonnigen Humors ist mit dem neuen Spitzweg-Bändchen im Delphin-Verlag erschienen. Es enthält eine ganze Reihe unveröffentlichter Gedichte, Versepisteln und Briefe des Altmeisters romantischer Malkunst, in denen er uns in seiner frohsinnigen Art näher tritt. Die drolligen im „Schnadahüpflton" lustig hervorsprudelnden Verse sind zum Teil prächtige Musterchen altmünchnerischer Dialektpoesie. Wunderhübsch sind auch die Reproduktionen einiger der schönsten Malereien und charakteristischer Handzeichnungen. Das hübsch gebundene Bändchen wird jedem Freund von Spitzwegs Kunst eine Quelle bleibenden Genusses sein."

Basler Nachrichten

„Das reizende Buch muß nachdrücklich empfohlen werden. Und zwar nach allen Seiten. Es ist ein Volksbuch . . ."

Dr. Wilhelm Hausenstein, Münchner Neueste Nachrichten

„Es ist ein köstliches Büchlein geworden, aus dem ein fast sagenhafter Friede atmet, dem man sich beseligt hingibt, dessen leisen Tönen und gemütvoller Sprache man lauscht wie ein Kind den Märchen der Mutter.

Zeitung der 10. Armee

Delphin-Verlag München

In 2. Auflage (6. bis 12. Tausend) ist erschienen:

Erinnerungen an Wilhelm v. Kaulbach und sein Haus

Mit Briefen, 160 Zeichnungen und Bildern
gesammelt von Josefa Dürck-Kaulbach

In hübschem Pappband M. 9.—, in Halbleinenband M. 12.—

„Der Wert dieses sehr hübschen Buches liegt im rein Menschlichen. Die Verfasserin, eine Tochter Kaulbachs, zeichnet die Bilder ihrer Kindheit und Jugend, den Kreis ihrer Eltern und Freunde, das alte München vor siebzig Jahren, alles mit einer Liebe und Innigkeit der Rückschau, mit einer Wärme und sanft altmodischen Sauberkeit, die ihr Buch zu einem kleinen Schatz und Labsal machen. Nicht alle Zeiten haben dies Verhältnis zu ihrer Großvaterzeit gehabt wie wir, dies rührende, unsichere, halb mitleidige, halb bewundernde Verhältnis, das wir zur letzten vormodernen, vorindustriellen Epoche Deutschlands haben.

Diesen lieben Reiz und wehmütigen Zauber der milden Erinnerungsfarben hat das Kaulbachbuch auf jeder Seite. Es ist ein Stück Großvaterzeit, ein Stück Biedermeier, ein Stück Kindheit und verlorenes Paradies. Es wird in deutschen Familien bald in der Nähe der Lebenserinnerungen Ludwig Richters und ähnlicher Bücher stehen."

Hermann Hesse

„Kein Mann wäre imstande gewesen, so viel innige, unbewußte Anmut über die an sich einfachen Geschehnisse zu breiten, die hier, von der Erinnerung verklärt, in schön bewegtem Wechsel von Alltag und Festtag, an uns vorübergleiten."

Hermine Cloeter in der Neuen Freien Presse

Delphin-Verlag München

Digitized by Google

Delphin-Kunstbücher

Die hübschen Bändchen bringen jeweils 24 Bilder in guter Wiedergabe und geben nach einer knappen Einleitung glücklich ausgewählte Proben von Briefen oder auch poetischen oder gedanklichen Äußerungen der Meister.

Jedes Bändchen 90 Pfennig

Gesamt-Auflage jetzt über dreiviertel Million

1. Folge

Spitzweg, Reime und Bilder
Schwind, Briefe und Bilder
Waldmüller, Bilder und Erlebnisse
Feuerbach, Bilder und Bekenntnisse
Richter, Aus beschaulicher Zeit
Oberländer, Heiteres und Ernstes

2. Folge

Rethel, Der Künstler und Mensch
Rubens, Der große Flame
Thoma, Der Malerpoet
Menzel, Werke und Dokumente
Grünewald, Der Romantiker des Schmerzes
Corinth, Ein Maler unserer Zeit

3. Folge

Leibl, Ein deutscher Maler
Murillo, Der Maler der Betteljungen und Madonnen
Wilhelm Busch, Lustige Kleinigkeiten

Delphin-Verlag München

Digitized by Google

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 046446975

Google